N.º 197 - AGOSTO - 1964 - 30 PTS. ◆ EXTRAORDINARIO DEDICADO A

ZURBARAN

MUNDO HISPÁNICO





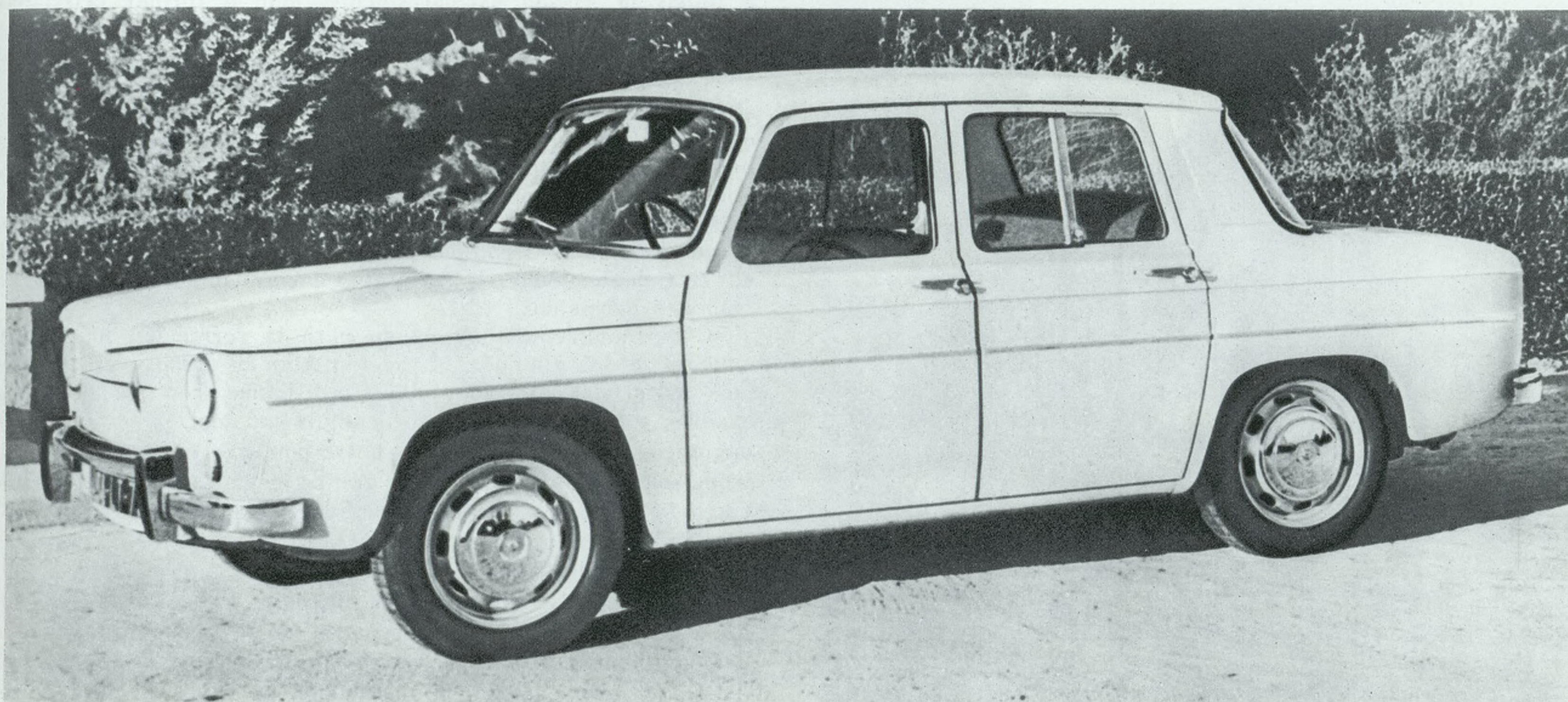
¡TURISTAS!

MATRICULA TT

ENTREGA INMEDIATA

¡Más barato que cualquier tipo de alquiler!

MODELOS 1964



a su regreso devuélvanos el automóvil donde Vd. desee, con la aplicación de nuestras inmejorables tarifas de recompra.

Para información, CONCESIONARIOS RENAULT en:

- **VALENCIA**
  Mestre Racional, 19-21
- **SEVILLA**
  M. Vázquez Sagastizábal, 3
- **PALMA DE MALLORCA**
  Av. Alejandro Roselló, 79
- **CADIZ**
  Av. Cayetano del Toro. s. n.
- **MALAGA**
  Carretera de Cádiz, 178
- **LUGO**
  Ronda de los Caídos, 30
- **MADRID**
  P. Castellana, 70
  Calvo Sotelo, 16
  Cea Bermúdez, 26
  Avda. Generalísimo, 40
  Alberto Aguilera, 15
- **S SEBASTIAN**
  Av. Tolosa, s/n
- **ORENSE**
  General Franco, 68
- **LEON**
  Independencia, 10
- **BARCELONA-11**
  Rosellón, 188-190
- **SANTANDER**
  Paseo Pereda, 35
- **LA CORUÑA**
  Pardo Bazán, 22
- **VIGO**
  García Barbón, 4
- **OVIEDO**
  Principado, 9
- **BILBAO**
  Gran Vía, 66





Colegio ALAMÁN

MADRID (España)

Primaria, Bachillerato, preparación de grados y curso preuniversitario

Alumnos internos, mediopensionistas y externos



Este moderno centro de enseñanza, con la raíz de una tradición de veinticinco años y la savia nueva de los más actuales métodos pedagógicos, extiende las ramas de su reconocido prestigio a lo largo y ancho no sólo de España, sino de Europa e Hispanoamérica.

El Colegio Alamán, aparte de sus edificios de la calle del Pinar, números 2, 4 y 6, y de su internado de Pinar, 7, posee en la finca denominada «Fuente del Olivo», a escasos kilómetros de Madrid, un Colegio de Campo, expresamente pensado para alumnos mediopensionistas e internos, con sus secciones de Bachillerato y Jardín de Infancia. En la avenida de América se acaba de construir el Colegio Alamán Femenino, con sus secciones de Jardín de Infancia, Primaria, Bachillerato y Cultura General.

En la visita que hacemos al Colegio de Campo, invitados por el fundador de esta magnífica obra, don Manuel Alamán Velasco, observamos que hay en él un aire peculiar que le hace ser distinto. Nos atreveríamos a decir que no parece un Colegio, que es como una gran familia en la que reina la alegría, la sinceridad y la espontaneidad, sintiéndose los alumnos dueños de sus actos cuando se esparcen por las amplias instalaciones deportivas, cuando están en el comedor, cuando, en ruidosa algarabía, suben a clase, o cuando exponen sus lecciones y dudas ante el profesor. Porque la clase, en número reducido de alumnos, no es aquí una rígida cátedra, sino un alternarse de preguntas y respuestas, que se reflejarán en las calificaciones semanales que reciben los padres de los alumnos. Precisamente hemos entrado en la clase de Religión, atendida por un sacerdote joven y dinámico, que es el director espiritual de los alumnos. Nos dice que su labor se dirige no a tomar la lección exclusivamente, sino a formar cristianamente a través de los actos de piedad, que los chicos deben cumplir sin sentirse coaccionados.

Todo aquí es naturalidad y ritmo desbordado, presidido por el trato amable y la corrección que distingue a estos chicos, que es el orgullo de este educador, quien, a lo largo de tantas promociones, ha ido forjando a hombres que hoy ocupan cargos rectores de nuestra sociedad; hombres que empezaron a asistir al Colegio a los seis o siete años. Vemos a niños internos de esta edad, atendidos con un cariño que los hace sentirse en el Colegio como en su propio hogar, muchos de ellos de naciones hermanas.

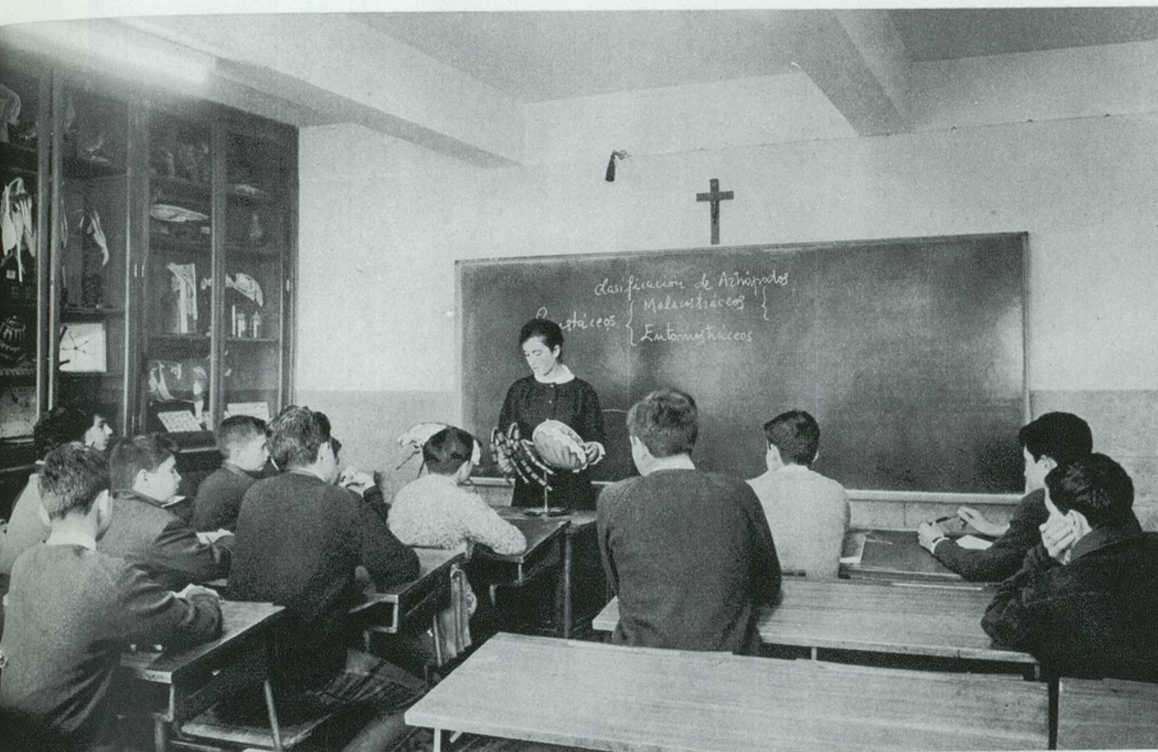
Como complemento y ayuda para la formación humana y cultural de los alumnos, el Colegio Alamán dispone de los medios materiales precisos: aulas ventiladas, con profusión de cuadros y vitrinas, donde se acumula un enorme material pedagógico, a fin de que la letra entre por la demostración visual, y no sólo por la explicación; gabinete de física, laboratorios, diapositivas, discos, magnetófonos para la enseñanza de idiomas, biblioteca con más de 10.000 volúmenes... En las aulas de los pequeños—cuatro a nueve años—no falta el detalle infantil: los mapas murales, en profusión de colorido; las láminas especiales para la enseñanza de las primeras letras o de los idiomas, a los que se presta desde esta edad especialísima atención. Luego, la instalación de rayos X para el reconocimiento médico completo de cada alumno, y el gabinete psicotécnico. Para los internos, en sus horas de asueto, hay televisión y cine. Y para todos, frecuentes visitas y excursiones a lugares de importancia histórica o científica, incluyendo países como Portugal, Marruecos, Francia, etc. ¿Para qué continuar? Nuestra visita, grata y extensa, es un continuo ir de sorpresa en sorpresa por este centro, en el que, en fraternal camaradería, españoles, hispanoamericanos y extranjeros conviven alrededor de un hombre que ha hecho de la educación la meta de su vida, y al que sus alumnos llaman cariñosamente *Mancho*, porque, a la vez que educador, es un amigo más.

Al regresar del Colegio de Campo, nos detenemos en la avenida de América (frente al parque de las Avenidas) para visitar el Colegio Alamán Femenino, que se ha construido ante la insistencia de numerosos padres, que lo solicitaban para sus hijas. Las espaciosas aulas de este bonito centro acogerán, en el próximo mes de octubre, a niños y niñas de Jardín de Infancia y Enseñanza Primaria, así como alumnas de Bachillerato y Cultura General. En esta rama tendrán cabida la enseñanza de idiomas, arte, decoración, labores, danza..., sin descuidar la formación fundamental en lectura, escritura, cálculo y conocimientos generales. Como complemento o parte integrante de estas actividades, el Colegio dispone de una piscina cubierta, gimnasio, biblioteca, laboratorios y una recogida capilla. Todo ello servirá para crear y fomentar, al igual que en los Colegios masculinos, lo que ha sido siempre norma y meta de su fundador: alegría sana, espíritu abierto, trato correcto, afán de estudio y formación íntegra, en perfecta simbiosis de cuerpo, mente y espíritu.

A. P.



Un Colegio de auténtica solera y modernísimas instalaciones. En este centro modelo conviven en fraternal camaradería españoles, hispanoamericanos y extranjeros, atendidos por un profesorado competente y rodeados de toda clase de comodidades y medios para el estudio y el sano ejercicio físico.













A tiro de Vespa

Al alcance de su VESPA está el mar. Durante sus vacaciones Vd. disfruta en las playas, de la alegría del sol y del agua.

GUASTELLA, S. A.

Su Vespa le lleva en un seguro y agradable paseo.

Servicio Oficial Vespa en toda España | De cada 10 scooters matriculadas, 7 son VESPA | Un año de garantía

MUNDO HISPANICO

Director:
FRANCISCO LEAL INSUA
Subdirector:
JOSE GARCIA NIETO

197
agosto
1964
AÑO XVII

Nuestra revista, al conmemorar el tercer centenario de la muerte de Zurbarán, además de unirse a las recordaciones que esta efemérides ha conjuntado, ofrece a sus lectores un número más de la serie dedicada a las grandes figuras de la pintura española. A los números especiales de Velázquez, Goya y el Greco sigue este de Zurbarán, que esperamos tenga la acogida que los anteriores han merecido.

Como en otras ocasiones, no hemos pretendido sino una síntesis de la vida y el arte del pintor, donde la parte gráfica tiene un valor primordial y justificativo. Desde las huellas de su pueblo natal hasta las muestras de su pintura en el mundo, y su influencia en Hispanoamérica, de la mano de las firmas más especializadas, hemos procurado cumplir una órbita atenta de divulgación que constituya el homenaje debido a este maestro de la pintura hispánica.

sumario

(Las fotografías de los cuadros reproducidos en este número extraordinario son de Ruiz Vernacci, Gamboa Hinestrosa, Manso y Mas.)

DIRECCION, REDACCION Y ADMINISTRACION
Avenida de los Reyes Católicos, Ciudad Universitaria, Madrid-3

TELEFONOS
Redacción 244 06 00
Administración 243 92 79

DIRECCION POSTAL PARA TODOS LOS SERVICIOS
Apartado de Correos 245
Madrid

EMPRESA DISTRIBUIDORA
Ediciones Iberoamericanas
(E. I. S. A.)
Oñate, 15 - Madrid-20

IMPRESO: EN LA FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE, LAS PAGINAS DE COLOR Y DE TIPOGRAFIA, Y EN H. FOURNIER, LAS DE HUECOGRABADO

ENTERED AS SECOND CLASS MATTER AT THE POST OFFICE AT NEW YORK, MONTHLY: 1964 NUMBER 197, ROIG, NEW YORK «MUNDO HISPANICO», SPANISH BOOKS, 576, 6th Ave. N. Y. C.

PRECIOS DE SUSCRIPCION
ESPAÑA.—Semestre: 85 pesetas. Año: 160 pesetas. Dos años: 270 pesetas. Tres años: 400 pesetas.
AMÉRICA.—Año: 5 dólares U.S. Dos años: 8,50 dólares U. S. Tres años: 12 dólares U. S.
ESTADOS UNIDOS Y PUERTO RICO.—Año: 6,50 dólares U. S. Dos años: 11,50 dólares U. S. Tres años: 16,50 dólares U. S.
EUROPA Y OTROS PAÍSES.—Año: certificado, 330 pesetas; sin certificar, 270 pesetas. Dos años: certificado, 595 pesetas; sin certificar, 475 pesetas. Tres años: certificado, 865 pesetas; sin certificar, 685 pesetas.
En los precios anteriormente indicados están incluidos los gastos de envío por correo ordinario.
Depósito legal: M. 1.034-1958

pueblo y casa natal de Zurbarán

La fuente y los cantos ▸



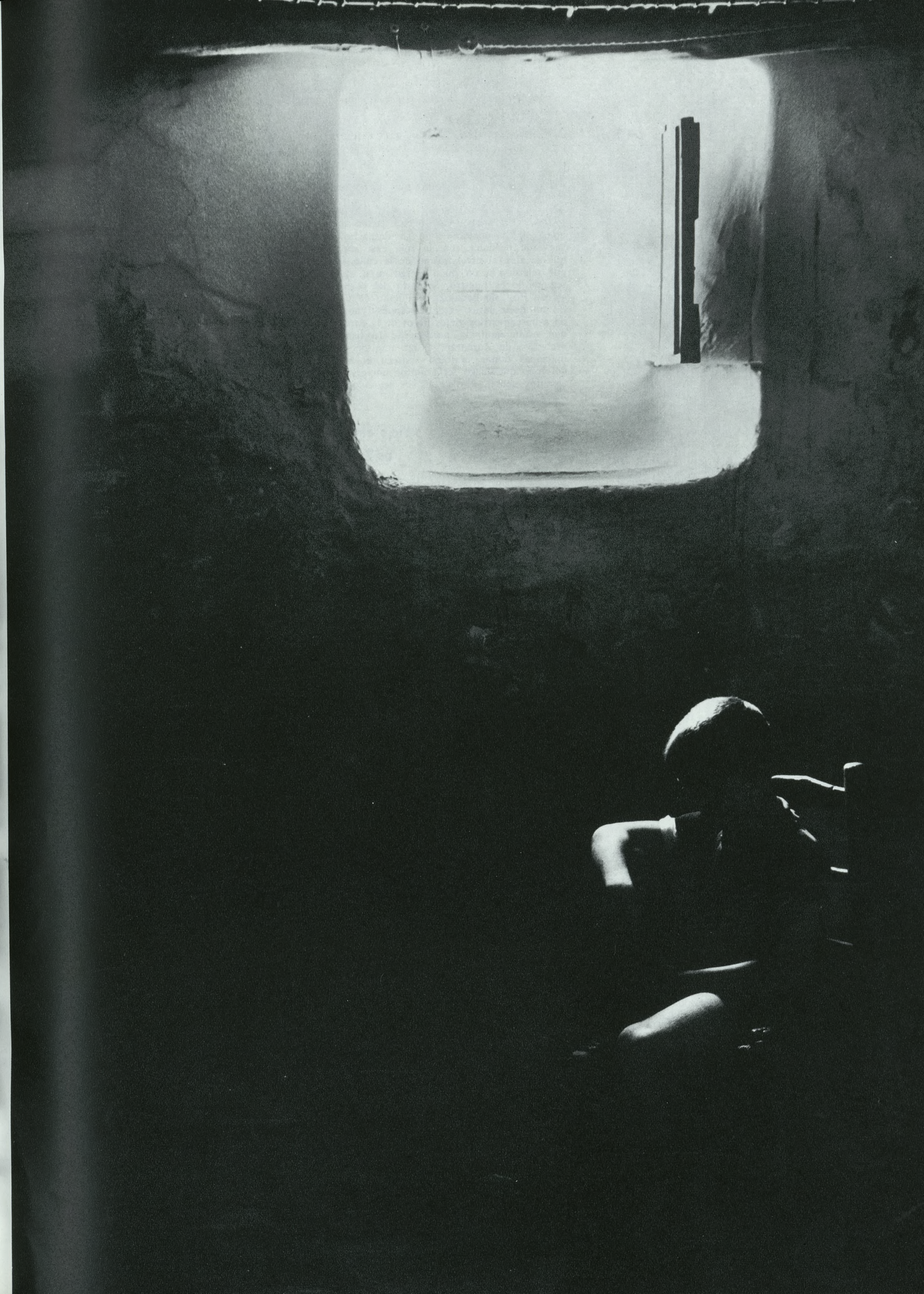
La fuente y los cantos

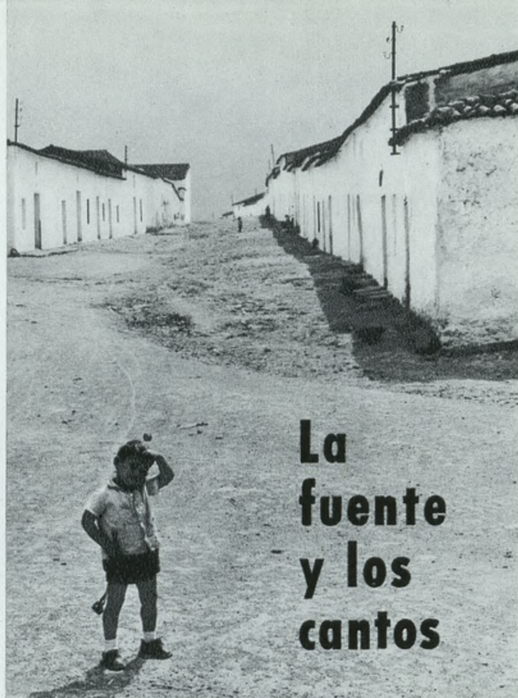
Por la carretera de Sevilla, se llega atravesando la vasta provincia
de Badajoz. Fuente de Cantos es la Extremadura extrema.
Un pueblo desparramado entre la iglesia y el silo,
entre la torre de la parroquia y el monumento a Zurbarán.
Ocho mil setecientos habitantes. Cinco iglesias.
Tres conventos. La fuente y los cantos.
Hay varias fuentes en el pueblo, todas hermosas y antiguas.
Los cantos, la piedra, la roca, brotan en la calle, los palpa el aire
en torno. Es una tierra seca y dura. Un contorno cereal
con atardeceres como los cielos de las apariciones pintadas
por Zurbarán. Las cigüeñas cosen el tiempo azul, de veleta a veleta,
de cruz a campanario, con la puntada larga, lentísima, de su vuelo.
Paredes blancas y tejados pardos, ocres, rojizos. De tejas abajo,
Fuente de Cantos, visto en perspectiva, es ya un pueblo andaluz.
Pero sus techos son todavía castellanos,
manchegos, extremeños.
Aquí nació Francisco de Zurbarán.

8.700 habitantes y tres familias de cigüeñas

Fuente de Cantos: tejados pardos,
fachadas blancas
y una gran paz intemporal.

Interior de la casa de Zurbarán:
un aire parado
que recuerda el de sus lienzos. ▶





La fuente y los cantos



AGOSTO EN FUENTE DE CANTOS.—La hoz inmensa de agosto ha segado en torno la cosecha apretada y breve de Fuente de Cantos. Unos hombres se mueven en la era. Unas mulas inmóviles escuchan con lentas orejas el silencio de la media tarde. Los chiquillos juegan y las comadres charlan. Pero ni a unos ni a otros se les oye. La gran quietud de la llanura asorda las voces, los ruidos, como un fragor. Se entra al corazón del pueblo por calles anchas, por calles estrechas, caminando sobre cantos, entre paredes enjalbegadas. En algunas rinconadas, en algunas traseras, un carro de labor varado y sin caballería. Son primorosos los carros de este pueblo. Llenos de remaches y dibujos inverosímiles en las ruedas. Altos como carrozas rústicas. Solemnes.

Tres familias de cigüeñas se reparten las torres del pueblo. A nuestro paso, una sombra de mujer, una cabeza de niño, emerge de los zaguanes en sombra. Fuente de Cantos duerme la siesta de agosto.

—¿Por dónde se sale a la plaza, señora?

Es una mujer del pueblo. La madre o la abuela de esos niños que corren y juegan bajo el sol vertical.

—Todo seguido. No pierda esta calle hasta el final.

El acento extremeño se hace ya, en este casi límite de la provincia de Badajoz, cantarín y rápido, con un medio tonillo preandaluz, presevillano. Por el fondo de la calle viene un hombre con una vara, conduciendo sus vacas hacia la cuadra. Salimos, por fin, a la plaza. Plaza de los Mártires del 19 de Julio. Tiene palmeras y un fino empedrado. Se encuentra a varios escalones sobre el nivel de la calle. Qué limpio, qué claro, qué silencioso este pueblo. Hay un par de mujeres blanqueando una fachada. Pasa un hombre en bicicleta. Cruzan dos niñas silenciosas, cogidas de la mano. Junto a los peldaños de piedra, el puesto de los helados. El heladero, curtido, con su gorro blanco. Alguien duerme junto a él, sobre la escalinata, una siesta al aire libre. Bajo el cucurucho metálico y brillante de la tapadera, el pozo de los helados ahonda su dulzor en la sombra; es una tentación con la que seguramente están soñando en estos momentos, cerca o lejos, en su casa o en la era, todos los niños.

—¿Nos tomamos un helado a la salud de los niños de este pueblo?

—A la salud de los niños y a la de uno mismo, que peligra con tantos calores.

—«Parroquia Arciprestal de Nuestra Señora de la Granada.»

Hermoso y retórico nombre para una parroquia de pueblo. Así se llama la de Fuente de Cantos. El compañero de viaje ha sido el primero en descubrir este prodigio de denominación, escrito en arco sobre la rejería de la puerta principal del templo. Enfrente está el Ayuntamiento, sobre cuya fachada hay una lápida dedicada a Zurbarán. Los helados están demasiado dulces. O, en todo caso, su dulzor no era el que uno prefiere. De modo que no nos quedamos satisfechos, ni mucho menos.

—Lo que apetece ahora es un vaso de agua.

—Claro.

Plaza de Santa Teresa. Calle de Pizarro. Calle de Zorrilla. El único comercio de la plaza es una pacífica industria donde se anuncia un poco de todo; y, al final, inesperadamente, un último enunciado que dice: «Explosivos.» De vez en cuando pasa alguien que da las buenas tardes. Un mozo del pueblo nos indica la casa del señor cura. El señor cura es menudo y sonriente. Lo encontramos escribiendo a máquina en la penumbra de su despacho, tras la verde persiana, tras la reja casi andaluza que se abre al nivel mismo de la calle. Llama por teléfono a un buen amigo suyo, que en seguida lo es nuestro. Se trata del corresponsal de *Hoy*, de Badajoz, en Fuente de Cantos. En un decir Jesús, este corresponsal nos ayuda a buscar en los viejos libros de la parroquia, que están aquí, la partida de bautismo de Francisco de Zurbarán. Y un acta de confirmaciones donde también aparece el nombre del niño que luego sería pintor universal. Pintasantos genial. Pintacosas sin segundo en la historia.

Viaje alrededor de Zurbarán

Se está bien en el despacho del párroco, entre libros y cuadros al óleo. Hay varios retratos del sacerdote pintados por alguno de los actuales paisanos y discípulos del genio de Fuente de Cantos. Salimos a pasear por el pueblo en compañía de estos dos buenos amigos. El párroco charla con todos los vecinos que se cruzan con nosotros. En una esquina hay un chico con un velomotor colorado. El sacerdote y él se saludan de lejos.

—¿Ya te han comprado el velomotor?

—Aquí tiene. Cuando quiera, le doy una vuelta.

—Pero ese trasto no sirve para nada.

—¿Para nada?

—Qué ha de servir...

Estamos en la parte nueva y urbanizada del pueblo. En la otra mitad, la de los cantos y las fuentes, está la casa que el recuerdo secular da como morada indudable del pintor y lugar de su nacimiento. Hemos visitado al señor alcalde, que es el farmacéutico. El señor alcalde nos ha recibido en su trastienda fresquita con olor a espliego. En su rebotica, con ventana a un huerto que suma sus verdores al verdor caído de la persiana. Al alcalde-farmacéutico le han llamado por teléfono. «...dos de sulfamidas, una de calcio, cinco intravenosas, cuatro de fósforo y nada más por hoy.» El alcalde-farmacéutico apunta las medicinas en una libretita muy curiosa. Es un hombre ordenado, que tiene la farmacia tan barrida y en orden como el pueblo que rige.

—Quería felicitarle, señor alcalde, por lo bonito que está el pueblo.

—Se hace lo que se puede.

El señor alcalde es partidario acérrimo del *Cordobés* y se enfada mucho cuando la televisión no retransmite las actuaciones de su ídolo. En la alcaldía tiene unas finas reproducciones de algunos monjes de Zurbarán, decorando su despacho. Tras asomarnos, en la iglesia, a la honda pila donde fuera bautizado el pintor, salimos en busca de su casa natal. Es un casa baja y blanca, con vieja puerta de madera carcomida y una sola ventana—ventanuco—a la calle. Los chicos juegan frente a ella. En lo que fuera domicilio del pintor vive hoy un hombre solitario y silencioso que nos ha franqueado el paso de buen grado al zaguán vacío y en sombra. Una silla de paja. Un cántaro. Un botijo. Sobre la silla está la gran llave de la puerta. Una breve escalera lleva al tejado. A la derecha queda la habitación del ventanuco, también vacía y con una alcoba donde debe dormir, como un fantasma del pasado, este único poblador de la casa. Frente a la puerta de entrada está la salida al huerto, hoy seco y solo, con el pozo cegado.

—Ahora se habla de instalar aquí un pequeño museo de Zurbarán.

El nombre de Zurbarán está en una fachada, en una calle, como denominación de un teatro o un casino, en la capital, pero Badajoz y Fuente de Cantos y toda la provincia saben que hay que hacer algo más por la memoria de su artista universal. Los chicos que jugaban en la calle han entrado a la casa y curiosean las estancias. Nos ha tocado, lejanísima, la emoción histórica y humana del reencuentro con la sombra del genio, mientras alguien, a nuestro lado, habla de las cosas del pueblo.

—Hay bastante emigración, ¿sabe? La gente se va a Barcelona, a Alemania. Pero vuelven. Vuelven a casarse. El pueblo no es rico. En las fiestas de San Roque, que es nuestro Patrón, ha habido, algunos años, hasta treinta bodas en un día. Y todos se niegan a que el señor cura case a unas cuantas parejas en grupo. Ellos quieren casarse pareja por pareja, en el altar mayor.

Zurbarán. El más moderno, quizá, de nuestros pintores clásicos. El hombre que disecó la realidad, prenunciando las atmósferas lunares del surrealismo y la concreción sequiza del cubismo. Francisco de Zurbarán, hijo de Luis de Zurbarán e Isabel Márquez, labradores y señores, nació y vivió en esta casa antes de partir para Sevilla, capital, entonces, del arte español.

En todas las tiendas del pueblo, un cartel con el horario de verano. Nos despedimos del señor cura, que va a confesar a los enfermos. El alcalde se queda en su rebotica, dándole vueltas a la libretita de las medicinas y soñando con las tardes de triunfo del *Cordobés*. El corresponsal de *Hoy* nos lleva a visitar a la pintora de la localidad, toda una promesa de la actual generación de pintores que—manes de Zurbarán—últimamente ha surgido en el pueblo. Por el camino, nuestro acompañante, sigue contándonos cosas de erudición local.

—¿Ha anotado usted la fecha de confirmación de Zurbarán?

—Catorce de noviembre de 1599.

—Eso es.

Se sabe de memoria la cronología del pintor.

—¿Cuándo se extinguió en Fuente de Cantos el apellido Zurbarán?

—Hace mucho tiempo. Un hermano del pintor se hizo fraile. El apellido no debió de sobrevivir a Francisco más allá de una o dos generaciones.

Teresa Carrasco García, estudiante de Magisterio, es la pintora que venimos buscando. Una señorita rubia y seria, que vive en una casa silenciosa con grandes plantas, altas claraboyas y limpios metales. En el comedor están sus preciosos bodegones. También nos enseña unos paisajes con grandes y mágicos colores.

—Pinto desde pequeña. Nunca he tenido profesores de arte. Zurbarán me parece admirable en todos los aspectos.

—¿Su Zurbarán preferido?

—*Santa Casilda.*

La señorita Teresa Carrasco García, estudiante de Magisterio, pintora de afición y devota de Zurbarán, ha sido nuestra última visita en el pueblo. Es decir, la penúltima. El propio Zurbarán—su monumento a la entrada de Fuente de Cantos, frente a una gasolinera—nos ha despedido al partir. Desde lo alto del silo hemos contemplado el paisaje a la redonda. Los animales de labor pastan en la extensión amarilla. La luz del atardecer se filtra entre nubes, formando un abanico de rayos, como en algunos cuadros zurbaranescos. Tejados pardos y paredes blancas. El interior de los huertos. Un pueblo como inmovilizado, con algún rinconcito de labor aquí o allá. De nuevo en la carretera, nos cruzamos con un labriego que llega al pueblo en su burro lento y silencioso. Ha terminado nuestro viaje alrededor de una sombra, de una evocación, de un vacío. Alrededor de Zurbarán.

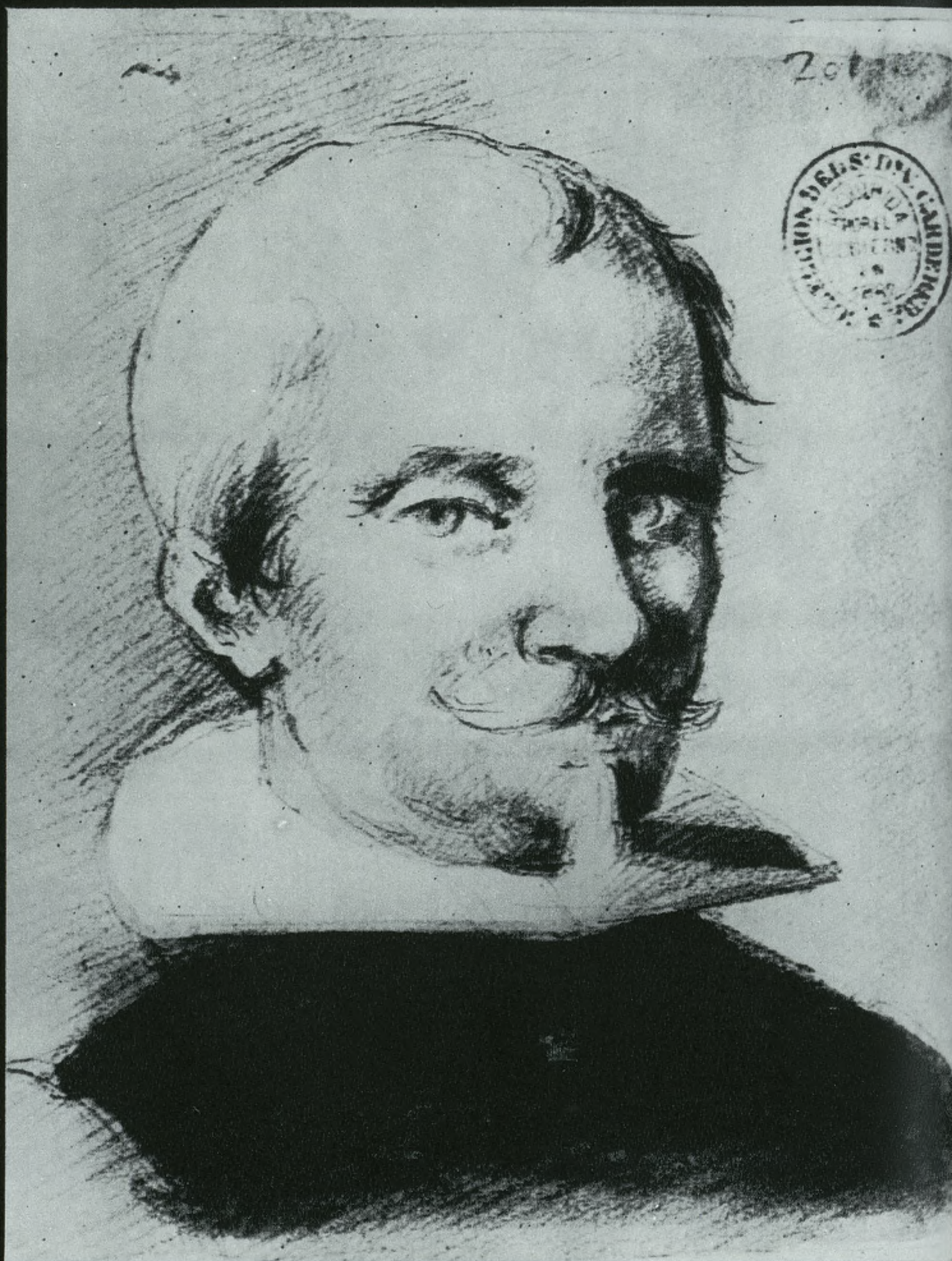
FRANCISCO UMBRAL

(REPORTAJE GRAFICO GIGI-EUROFOTO)


Entrada a la casa natal
del pintor.

FRANCISCO DE ZURBARAN,

Aunque en la vida de un artista lo verdaderamente significativo sean sus obras, es indudable que en muchos de ellos interesa y hasta apasiona también su vida pública y privada, en el sentido más literalmente humano, ya porque protagonizaran sucesos de carácter dramático o simplemente extravagante, como ocurre con ciertos artistas, bien porque vayan asociadas a otras vidas paralelas de singular relieve. Benvenuto Cellini, por ejemplo, arrastra una vida aventurera y fantástica; en la de Leonardo atraen circunstancias inquietantes y misteriosas, y Velázquez mismo, aunque tompoco se destacara por su temperamento original ni por sus líos, no hay duda de que vivió bastante la vida ambiciosa de su época: hizo viajes, privó con el rey, tuvo experiencias cortesanas... Goya, por su parte, se vio obligado a llevar una existencia en la que no faltaron ni los azares ni las aventuras. Zurbarán, en cambio, parece que tuvo una vida gris, sin más pasiones que las tranquilas de pintar, casarse y tener hijos.

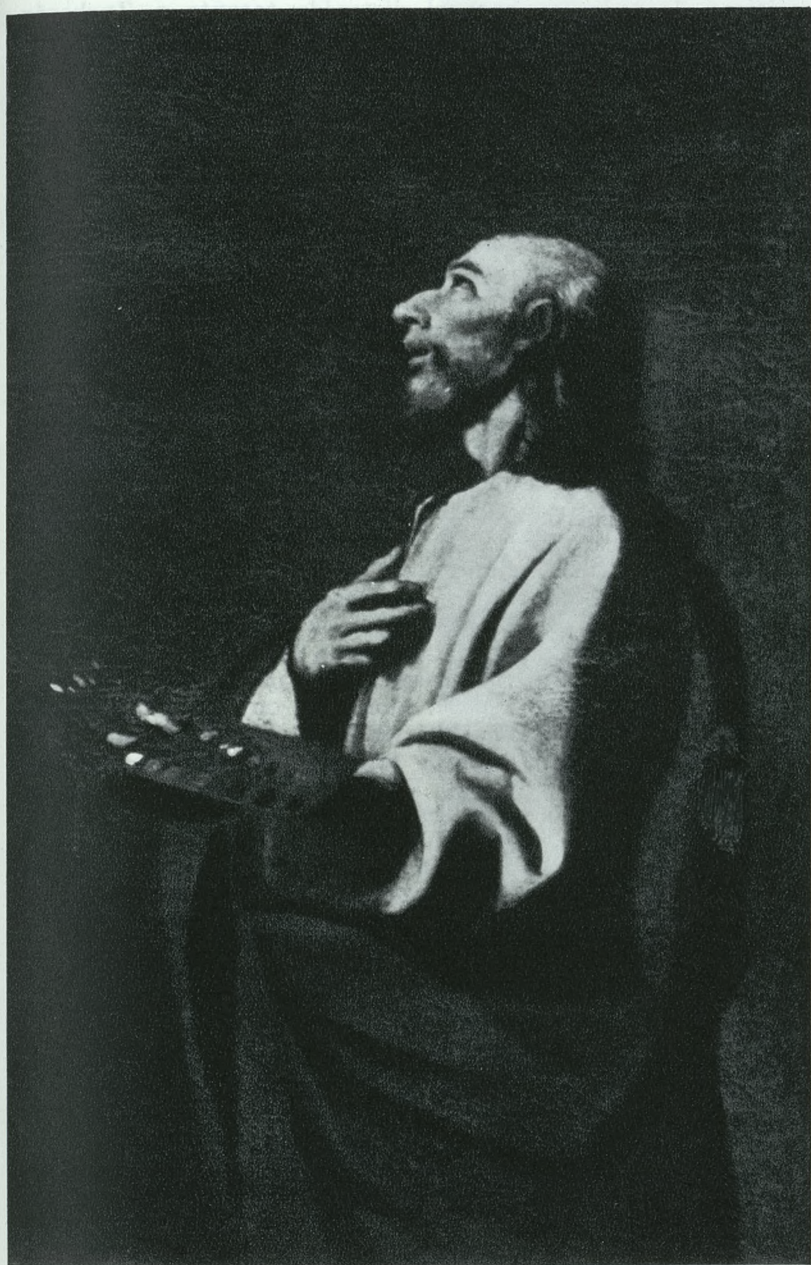


RETRATO DE ZURBARAN, procedente de la Colección Standish, que fue copiado por Carderera (Biblioteca Nacional de Madrid). El grabado de Madrazo procede de esa copia.

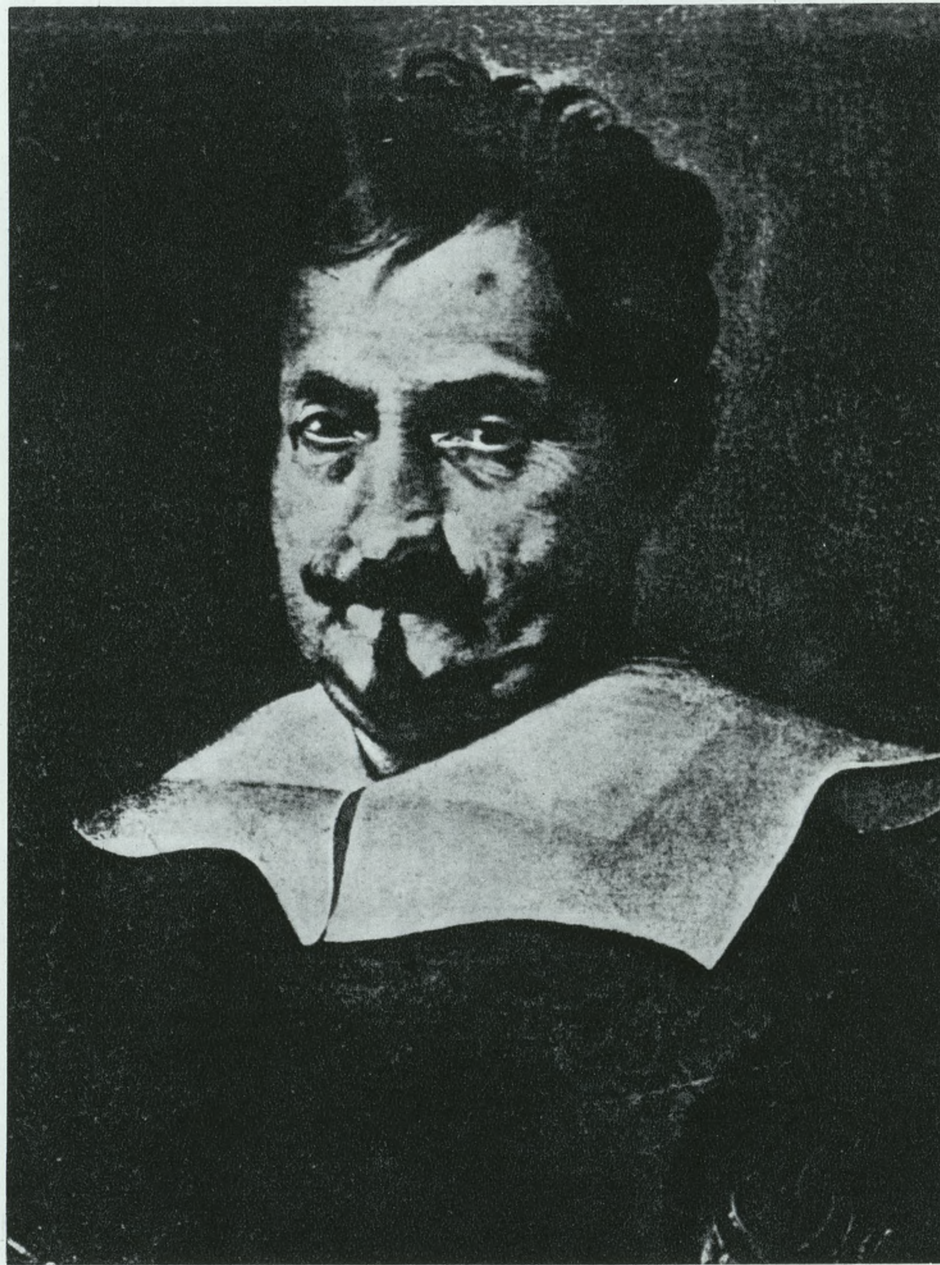
UN BUEN BURGUES

por ANTONIO MANUEL CAMPOY

SAN LUCAS COMO PINTOR ANTE CRISTO CRUCIFICADO (fragmento). Museo del Prado. La cabeza del evangelista se ha tomado como autorretrato de Zurbarán.



AUTORRETRATO DE ZURBARAN (Museo de Brunswick), desestimado como auténtico por varios historiadores de arte.





Su biografía, pues, deja pocos escapes a la fantasía. No se podría basar en ella una novela de acción; en todo caso, serviría para ensayar una novela introspectiva, psicológica, sacándole un partido freudiano a su laborioso apartamiento y, por supuesto, a su afición a casarse siempre con mujeres que fueran mayores que él. Contemplada desde miradores de introversión, la vida de Zurbarán podría ser casi fabulosa, como la de uno de esos insectos que únicamente viven para producir recatadamente y morirse, al margen del drama cósmico, pero formando, eso sí, una parte muy tremenda de él. Y, en el caso de la vida clausuresca de Zurbarán, contrastando con toda ella el bullicioso mundo que la envolvía: primera mitad del siglo XVII español, con el rey Felipe IV en el alcázar madrileño y toda la melancolía del Imperio, que anunciaba ya su ocaso.

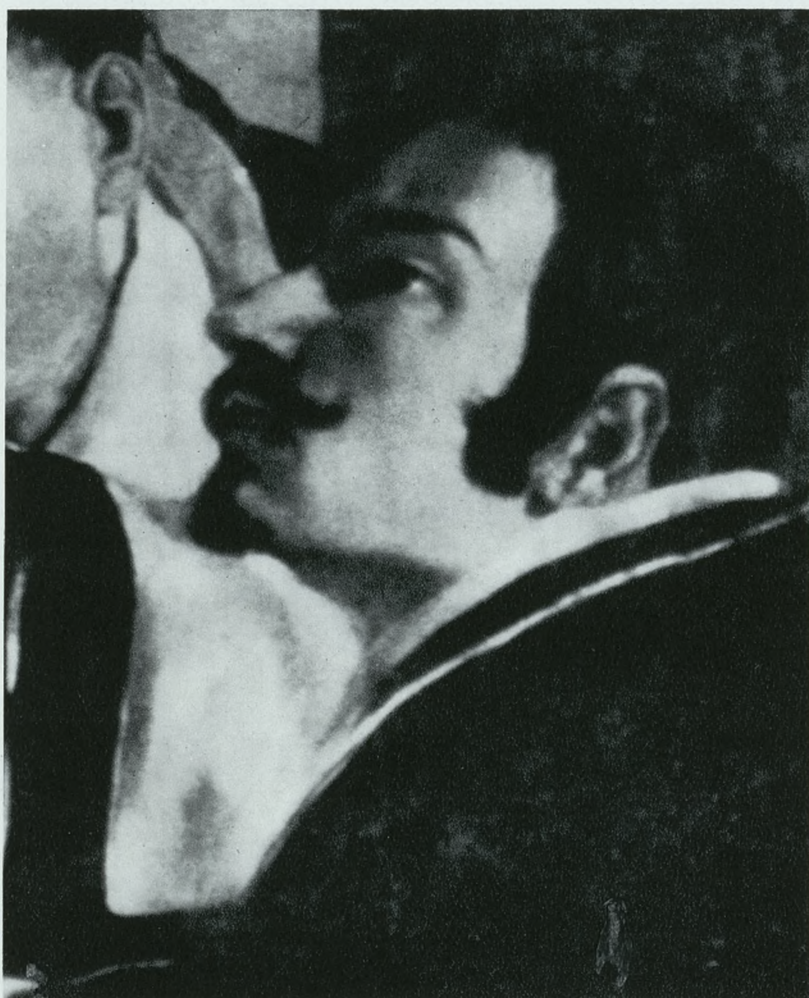
Es, para caracterizarlo en algo que pueda servir de símbolo, el momento español de los *alumbrados*, sobre todo en la Sevilla que conoció el pintor, lujosa y opulenta por una parte, enfebrecida y fanatizada por otra.

«Sevilla—dice el viajero polaco Jacobo Sobieski, que la visitó en 1611—es rica y poblada, muy comercial, con numerosas calles. Tiene un puerto, lleno siempre de un sinnúmero de barcos, navíos de guerra y de comercio. Los monasterios e iglesias de Sevilla son riquísimos, así en sus fundaciones y construcciones como en lo demás. Al llegar una flota a Sevilla, una procesión sale a su encuentro, dando gracias a Dios por su feliz venida.» Sevilla es la rica reina del Guadalquivir, y sus conventos tienen buenísimas rentas. Pero «la influencia enervadora del clima—dice Menendéz Pelayo—, la soltura y ligereza de costumbres, la exaltación de la fantasía en las provincias meridionales», en fin, hicieron que el ensayo iluminista de Llerena se desarrollara propiciamente en la capital de Andalucía.

Cuando Zurbarán llegó a Sevilla, la ciudad no se había repuesto aún de aquel escándalo de la beata Catalina de Jesús, que salió en auto público el 28 de febrero de 1627, con insig-

nias de penitente y demás ceremonial de la Inquisición. Después le echó más leña al fuego el clérigo canario Juan de Villalpando, confesor «solicitante», con el que la Inquisición dio severamente en la cárcel, juntamente con otros 695 reos de iluminismo, secta rara y supersticiosa que unía en histérico maridaje el misticismo con la lujuria, y cuyos partidarios, además de entusiasmarse por el éxtasis más carnal, administraban la eucaristía con ocho o diez formas, entendiendo, como dice Deleito y Piñuela, que con una sola «se daba poco Dios».

Sí, el de la Sevilla fastuosa y alumbrada sería el marco ideal para una novela romántica de la vida de Francisco de Zurbarán, pero lo cierto es que en su vida real no hay nada de eso. Ahora se le llamaría un buen burgués. Veamos, esquemáticamente, qué vida fue la suya. Nació en Fuente de Cantos, hoy provincia de Badajoz, en los primeros días del mes de noviembre de 1598, pues fue bautizado el 7, según consta por la partida que suscribió el cura Diego Martínez Montes. Era hijo de un Luis Zurbarán, de posible origen vasco, y de Isabel Márquez. Por cierto, que María Luisa Caturla no cree



TRIUNFO DE SANTO TOMAS DE AQUINO (fragmento).
Museo de Bellas Artes. Sevilla.
Este hombre, orante en el cuadro, se ha creído también autorretrato de Zurbarán.

en la leyenda del Zurbarán niño pobre, pastor como el Giotto, etcétera, sino más bien en que pertenecía a una familia acomodada, siendo su padre mercero, vendedor de fina especería, valonas y colores, con los que el niño se ensayaría como predestinadamente.

En 1613, Luis Zurbarán da poder al vecino de Sevilla Juan de Elgueta, tal vez de origen vascongado también, para que acomode al pequeño Francisco en casa de un pintor, y el 15 de enero de 1614 Elgueta contrata en la escribanía de Pedro del Carpio el aposentamiento del niño como aprendiz del taller de Pedro Díaz de Villanueva, un modesto pintor practicón, «pero al que hemos de guardar gratitud—dice Gaya Nuño—, pues sin duda fue a su sombra donde Francisco dio maña a su innata y gigante valentía». El año 1616 firma Zurbarán su primer cuadro, *La Inmaculada*, de la Colección Valdés. Terminados los tres años de aprendizaje con Villanueva, a primeros de 1617, Zurbarán regresa a Extremadura, y en Llerena se casa con María Páez, nueve años mayor que él. El 2 de febrero de 1618 nace su hija María, el 19 de julio de 1619 bautizan a su hijo Juan y el 13 de julio de 1623 es bautizada su hija Isabel Paula. Este mismo año, o a primeros de 1624, muere su mujer. El pintor vive mientras tanto entre Llerena y Sevilla, y en Llerena pinta alguna de sus primeras grandes obras, lo mismo que en Sevilla, *El retablo catedralicio de San Pedro*, entre ellas, que había de depararle encargos tan decisivos como la serie de mercedarios.

Creo que al año siguiente de enviudar se volvió a casar otra vez, con Beatriz de Morales, también viuda y entrada en años. El 17 de enero de 1626 formaliza el primer gran contrato con los dominicos de Sevilla, y en junio de 1629 el Concejo sevillano le escribe diciéndole «lo mucho que la ciudad desea y holgara tenerlo», y Zurbarán se traslada a Sevilla, avecindándose en el número 27 del callejón del Alcázar. El 23 de mayo de 1630, Alonso Cano y otros pintores demandan que Zurbarán sea examinado de pintor, pero el extremeño, que tiene serenidad, mano izquierda y amistades eclesiásticas, sortea bien el temporal y argumenta muy favorablemente ante el Cabildo municipal: ¿No ha sido llamado oficialmente «hombre insigne»? Siendo así, ¿a qué examinarse? Se ve que en Sevilla los del gremio presintieron que el extremeño les haría sombra, y contra él mueven intriga. El mismo Pacheco, tan noticioso de todo, se hace el distraído tocante a Zurbarán. Alonso Cano se encoleriza y le pone zancadillas.

De abril a noviembre de 1634 reside en Madrid, y pinta los cuadros del Salón de Reinos del Buen Retiro, y, posiblemente, se le nombraría entonces pintor de Corte, pudiendo firmar ya «Francisco de Zurbarán Philipi IIII Regis Pictor faciebat». Cobró 1.100 ducados por los 10 cuadros de las fuerzas de Hércules y los dos de la serie de batallas, asegurándose ya su triunfo social. Entre 1637 y 1639 hace las pinturas del retablo de la Cartuja de Jerez, y el 16 de enero de 1638 dota con 2.000 ducados a su hija María, que va a casar con José Gassó; ese mismo año colaboró en las pinturas y adornos del navío *El Santo Rey Don Fernando*, que la ciudad de Sevilla regaló a Felipe IV, y entre 1638 y 1639 hizo también varias pinturas de la sacristía de Guadalupe. Son sus tiempos prósperos: tiene cinco criados y tres dueñas, gana mucho dinero y está muy solicitado; pero los honores y dignidades no alteran su carácter sencillo. En octubre de 1639 tuvo que enviar a Madrid 11 oficiales pintores y doradores, y en una carta-aviso ruega al marqués de las Torres que a la llegada sean bien socorridos, «pues son pobres». Era, como cree Gaya Nuño, tan gran señor como Velázquez y digno amigo suyo.

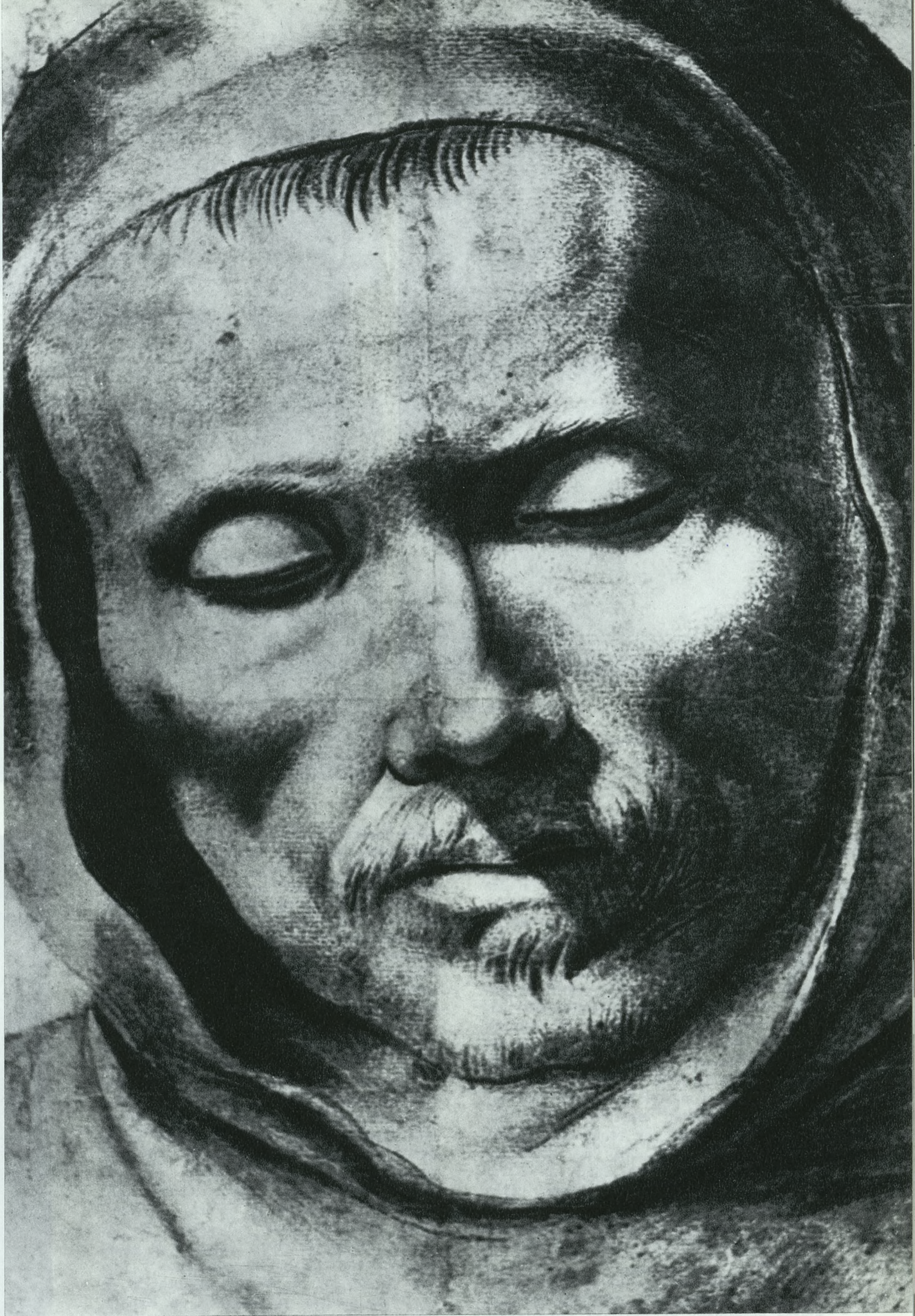
De 1639 a 1642 reside en la parroquia de la Magdalena, de Sevilla, tal vez apesadumbrado por la muerte de su esposa Beatriz de Morales, acaecida en mayo de 1639. Pero el 7 de febrero de 1644 se vuelve a casar, y con otra viuda, doña Leonor de Tordera, cuyo esposo, Domingo de Sotomayor, había muerto hacía poco en Puebla (México). Entre 1645 y 1655 tuvo seis hijos de su tercera esposa, pero casi todos se le murieron siendo muy niños. Desde marzo de 1645 vivió en una casa perteneciente al Alcázar, en la que se gastó en reformas, hasta 1647, unos 1.000 ducados. El año 1647 se lo pasó trabajando casi exclusivamente para América, y poco más sabemos de él hasta 1658, en que aparece viviendo en la calle de los Abades, en una casa que posiblemente era propiedad del Cabildo.

En mayo de 1658 se traslada a Madrid, en mal estado de fortuna, y en diciembre de ese año declara en las pruebas para la concesión del hábito de Santiago a Velázquez. Se trajo a Madrid a su mujer y a su hija Micaela, la única que le quedaba, y entre 1661 y 1662 trabaja para las iglesias de San José y de Santo Domingo de Atocha. En febrero de 1664 sabemos que tasó los bienes de un compañero muerto, y el 27 de agosto de ese año, miércoles, muere en Madrid, muy pobre, y fue enterrado, por disposición suya—dice María Luisa Caturla—en el convento de Agustinos Recoletos Descalzos, donde hoy se halla la Biblioteca Nacional.

Su vida, como tan ligeramente hemos visto, fue más bien grisácea, al menos por lo que de ella sabemos, que no es mucho. Ni siquiera conocemos su efigie, pues parece ser que el *Pintor anciano ante un crucifijo*, por no ser un cuadro de la última época zurbaranesca, no puede ser tampoco un autorretrato suyo. «Lo consigno por amor a la verdad y con verdadera pena—dice M. L. Caturla—. ¡Era tan hermoso reconocer en el pintor anciano a Francisco de Zurbarán al término de su vida, ofreciendo su paleta y sus pinceles al Señor...!» Allá en el siglo XVII se nos queda la marchita anécdota del pintor genial, entre apolillados procesos inquisitoriales y postreras gravedades palatinas. Zurbarán es para la mayoría de las gentes el pintor de los frailes, pero es también, y de manera paradigmática, el pintor de las mujeres de Sevilla, cuyas caras y cuerpos llevó a los altares. Ulloa Pereira, el amigo de Olivares, hizo un soneto: *En ocasión de haber puesto una dama la copia de su rostro en una imagen de Santa Lucía*, y el príncipe de Esquilache compuso un epigrama: *A una dama retratada con la insignia y vestido de Santa Elena...*, y Juan del Encina, refiriéndose a las santas de Zurbarán, añade que «puede verse que al pintor de tantas gentes conventuales no le eran ajenas, ni mucho menos, las gracias del eterno femenino». Pero ¿qué son estas anécdotas biográficas comparadas con la hermosísima categoría de su arte?

A. M. C.

CABEZA DE MONJE.
(Dibujo.)
British Museum.
Londres.



RAMON
FARALDO

LA REALIDAD CONVERTIDA EN ALUCINACION







LA REALIDAD CONVERTIDA EN ALUCINACION

BUSTO DE FRAILE MERCEDARIO.
Col. Rumeu de Armas-Cruzat.
Madrid.

SAN ANTELMO, OBISPO DE BELLEY.
Museo de Cádiz.
(Fragmento.)

ANUNCIACION.
Colección March.
Palma de Mallorca.
(Fragmento.)



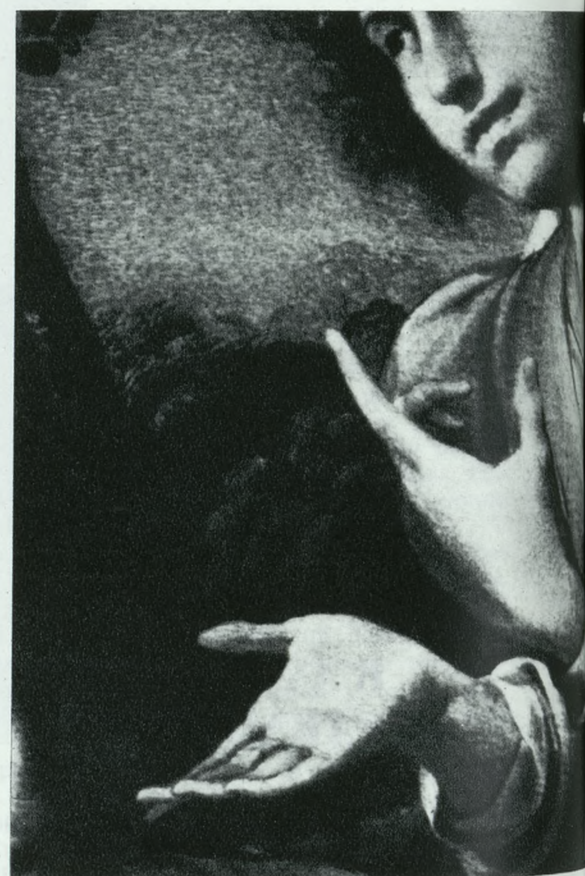
VAMOS a prescindir de la modernidad o actualidad que concede a sus encarnaciones todo lo que es eterno. Eterno es «seguir vivo», y en este sentido Francisco de Zurbarán se halla hoy tan en vida como en su siglo, por las mismas razones que lo están el Greco, Brueghel o el anónimo litógrafo de Altamira.

Hay, sin embargo, eternidad pasiva y eternidad operante. La primera suelen otorgarla los museos a muchos de sus residentes en colaboración con enciclopedias e historias de Arte. La segunda es concedida a ciertos héroes del arte por su necesidad efectiva en un momento dado, porque son requeridos, mucho tiempo después de su plazo vital, para que el arte continúe adelante. Ahora no se trata de recordar unos nombres o unas obras inextinguibles; se trata de saber si, a tantos siglos vista, estas obras permanecen en vigor, dando fruto, incitando e inspirando el futuro.

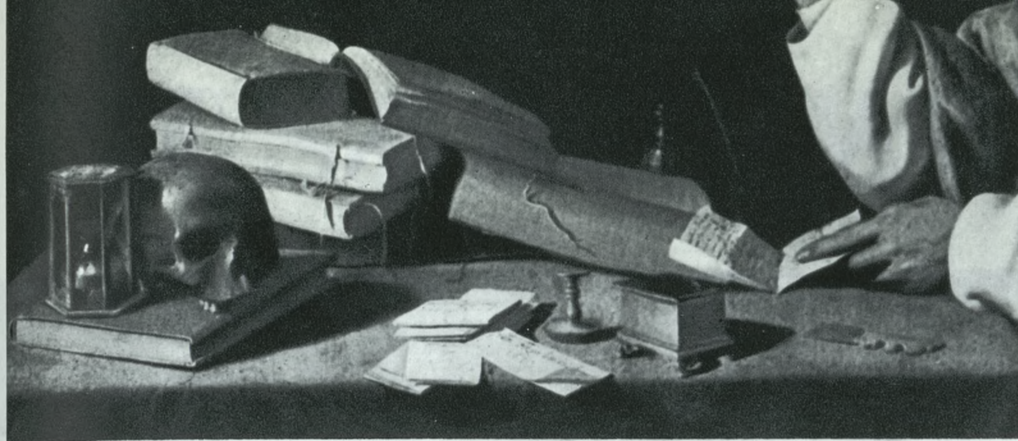
Cuando hablamos de una posible modernidad de Zurbarán, nos preguntamos si el pintor extremeño ha prestado servicio activo al arte contemporáneo, en alguno de sus ciclos o en alguno de sus autores: como, por ejemplo, sirvió la inducción de Rembrandt a Soutine, Brueghel a Permecke o Poussin a Cézanne.

Zurbarán tiene en contra la escasez de su difusión internacional: junto a la universalidad museal y monográfica del Greco o Goya, la del extremeño es casi oscura, o lo era hasta hace pocos años. Hay alguna tela esplendorosa del pintor en colecciones europeas y americanas, pero no se ha producido ese clamor mórbido en que coinciden sensacionalismo y oportunidad, descubrimiento y misterio, relato y acción, como en los casos el Greco-Barrès o Ucello-Bretón. Zurbarán no ha encontrado aún el gran locutor o el gran demagogo capacitado para crear una neurosis apasionante alrededor de sus monjes y de sus búcaros. El invento literario que lo instaura «pintor incomparable de frailes y estameñas» es, realmente, obvio y antiimaginativo. Las estrofas de Teófilo Gautier tampoco desbrozan camino: aunque diga Zurbarán, Gautier piensa siempre en Goya. El remordimiento y el crimen son ajenos a las criaturas zurbaranescas, al pintor y a sus símbolos, protagonistas más bien de un estado de gracia en sus éxtasis y de un estado de pura rusticidad en sus presencias.

Privada de un lanzamiento publicitario con proyección mundial, la acción inspiradora del pintor podría limitarse, en nuestros días, a pintura y pintores casi únicamente españoles. Daniel Vázquez Díaz incorpora algo de alma y paleta zurbaranescas a sus retratos y composiciones religiosas: la aspiración de blancos y pardos, vacíos amplios, secos y desnudos de los fondos, contrastes entre planismo de aquéllos y geometrización de contornos y formas. Sorprende la perfecta adaptación de la teoría cubista, propugnada en España por el maestro de Nerva, a los elementos espirituales y formales que encuentra en el pintor de Fuente de Cantos. Ello podría motivar una pregunta, no demasiado temeraria: ¿El cubismo, revelado por París a Vázquez Díaz, constituyó para éste una revelación o un reconocimiento? ¿No existiría ya en su espíritu, suscitado por el estudio juvenil de Zurbarán, el presentimiento de cierta pintura esquematizada construida sobre desarrollos geométricos de procedencia renacentista, contrastación de líneas puras y espacios solitarios, primitiva y mental, supremamente estilizada y elemental a la vez, tan ardiente en la sustancia espiritual como estricta en su materialización? Si se acepta alguna posibilidad teórica a esta hipótesis, no debe desdeñarse la ca-



EL SUEÑO DE SAN JOSE.
Coleción Valdés.
Bilbao.
(Fragmento.)



FRAY GONZALO DE ILLESCAS. Monasterio de Guadalupe (Cáceres). (Fragmento.)

LA DESPEDIDA AL SALIR PARA EGIPTO. Palacio Spínola. Génova. (Fragmento.)





CRISTO RECOGIENDO SUS VESTIDURAS DESPUES DE LA FLAGELACION. Parroquia de San Juan. Jadraque (Guadalajara).

sualidad, o la fatalidad, de que el centro generador del cubismo se localice en otro español meridional: Pablo Picasso. Porque, respecto a Juan Gris, otro de los evangelizadores de la cubización, él mismo proclamaba la fidelidad de su ingenio a Francisco de Zurbarán, reprobando sin grandes escrúpulos a Velázquez. Gris confesaba haber encontrado en aquél, aparte de incidencias de paleta y misterio, «un sentido de ámbito, silencio y calma, conciencia de una realidad que cristaliza en magia, aquel equilibrio entre presencia y más allá que la plástica italiana desorbita, la flamenca no alcanza y la francesa ignora».

Juan Gris hablaba, por supuesto, de una inducción ideal más que de repertorio práctico. Las materializaciones cubistas, normalmente gélidas y como emplazadas por fuerza en la tela, se hallan muy lejos de la expresividad ardiente y, en apariencia, fluida de Zurbarán; pero cuando se observan sus bodegones de copas aceradas, vasos y recipientes en barro o porcelana, empujados a una decantación inexorable de forma, luz, sosiego, envoltura, evasión y evidencia, llegan a penetrarnos extrañas ambigüedades: la de una realidad convertida en alucinación, la de algo perfectamente asible y perfectamente espectralizado. El concepto de volumen llevado a desarrollos tan exhaustivos, tan categóricos, tan «desde todos los ángulos», que sugieren al espectador la mayor indiferencia entre lo abultado y lo plano, entre laminación y relieve, entre ver y tocar, lúcido contrasentido que Zurbarán realiza frente a la perspección táctil y fosfórica de Caravaggio, oponiéndole una perspectiva metafísica, y los cubistas realizan frente a la perspectiva impresionista, oponiéndole una perspectiva mental, la de las cosas pensadas, la de lo que «sabemos» además de lo que «vemos».

Las naturalezas muertas del español Zurbarán buscaron, por distinta vía, lo mismo que las del español Picasso trescientos años después. Si existió en éste y en sus camaradas cubistas una inducción histórica, es inútil buscarla en otros paraderos: las mesas extasiadas del pintor extremeño inician ese espejismo geométrico y anímico que termina, si no determina, los pequeños cosmos con botellas, pipas y papeles pautados de Picasso y Braque. Muchos bodegones y marinas de éste, que siguen siendo bodegones, semejan réplica libre, espectacularizada en su secreto y elevada a conciencia burguesa, de lo que en Zurbarán fue abismada severidad y conciencia de gracia.

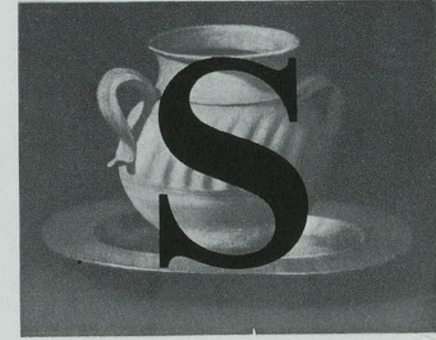
Cuando, a continuación del ciclo cubista, surgen los primeros ejemplos de realismo mágico—André Derain, Kisling, Pruna, Lhotte—, otra, o acaso la misma fluencia de origen extremeño, se hace patente. Derain busca sus estímulos en Flandes, donde Vermeer le anticipa algo de «presencias magnetizadas, imágenes oscilantes entre gravidez y absurdo»; pero es en su viaje a España—años veinte y veintidós—cuando el pintor normando descubre en Zurbarán el extraño suspense, el contrasentido de ademanes vitales y climas electrizados, animación y estupor, densidad estatuaria y levitación, que motivaría las conclusiones mágicas del *Bodegón de la garza, Retrato de madame Guillaume,* y los famosos *Pierrot y Arlequín* y *Caballero X.* Las gamas caoba ardiente, rojos cremosos y blancospulpa de Derain son más sienesas que otra cosa, pero la armadura poética, sicosis y objetivación germinan en Zurbarán: el propio Derain confiesa su deuda a Theriade, en el número homenaje que le rinde *Minotaure.*

La última cuestión respecto a eternidad viva de Zurbarán nos llevaría incluso al surrealismo, producto sumamente complejo en orígenes y desarrollo, criatura híbrida de literatura fenomenalista, pintura rancia y truculencia poética. En esta circunstancia, la confluencia va inciertamente de nuestro siglo al de Zurbarán, o de éste al nuestro, o de ambos hacia ambos, pero la anticipación de una cierta superrealidad en el pintor claustral es casi respirable. Zurbarán es un «surrealista en estado germinal o en estado salvaje». Surrealismo es pintura de absurdos o prodigios hechos factibles por la verosimilitud de su representación plástica. Todo pintor, desarrollando los temas prodigiosos o milagrosos que condicionan mucha obra de Zurbarán, podría incurrir en un plausible surrealismo celeste, pero no es así. Cuando Rembrandt o el Greco trazan acontecimientos milagrosos, se esfuerzan por infundir al milagro una dimensión grandiosa, una «incredulidad increíble» por la exaltación, la sublimidad o la inaudita escenografía del instante: representan milagros con material, arrobo, sintaxis y retórica de milagros. Zurbarán es al revés: la retórica es estrictamente terrestre, el hecho prodigioso es un montaje, como en los surrealistas; no un trance, como en los pintores piadosos de su época. Y en este montaje, los elementos observan compostura casi civil, racionalidad, orden y expresión impecablemente humanos. «Pretendemos representar los fantasmas del subconsciente con verismo y reconocibilidad de cámaras oscuras; nos hallamos más cerca del arte cinematográfico que del arte plástico», observan los surrealistas. También en Zurbarán planificaciones, transparencias y encadenamientos parecen anticipar la técnica de los «plateaus». Sus «fundidos en negro» y sus iluminaciones se hallan matizadas según un concierto interpretativo. Zurbarán no nos propone, en sus ejecuciones místicas, un infinito propiamente dicho; nos propone, como Ernst y Tanguy en la fenomenología mecánico-ilusionista del surrealismo, una realidad que se hace milagro sin dejar de ser real, sin dejar de ser nuestra.

R. F.

ZURBARAN EN EL MUSEO DEL PRADO

por BERNARDINO DE PANTORBA



Sabido es que el Museo del Prado se inauguró—en noviembre de 1819—con pinturas españolas solamente: 311 se exhibían, colgadas en tres salones, que ocupaban los espacios donde ahora, en la planta principal, están las 10 salas circundantes de la rotonda; 154 obras podían verse en el salón primero, 136 en el segundo y 21 en el tercero. No todas pertenecían a los autores a quienes se adjudicaban, pero en su gran mayoría sí. De las seis catalogadas bajo el nombre de Francisco de Zurbarán (una de ellas, apócrifa), cuatro estaban en el salón primero; las otras, en el segundo. El catálogo, redactado por don Luis Eusebi, conserje del organismo, las anota con estos números y títulos. En el salón primero: número 77, *Hércules domando el toro*; núm. 82, *Hércules sujetando el cancerbero*; núm. 87, *Hércules combatiendo la hidra lernea*; número 95, *Hércules luchando con el león nemeo*. En el salón segundo: núm. 80, *San Francisco de Asís*; núm. 85, *Santa Casilda*. Se exponía otro cuadro de Zurbarán (en el salón primero, núm. 109), pero no teniéndose por suyo, sino por original de Eugenio Caxés. Me refiero al que hoy titulamos *Defensa de Cádiz contra los ingleses* y que Eusebi inscribió con largo título explicativo: *Don Fernando Girón, cargado de achaques y años, hace reembarcar las tropas inglesas que amenazaban a Cádiz, sentado en su sillón de manos, año de 1625*.

Al publicar don Pedro de Madrazo, en 1872, la parte primera de su *Catálogo descriptivo e histórico* del Museo—el que llamamos «catálogo extenso»—, parte en la cual únicamente se recogen las obras de las escuelas italianas y españolas, Zurbarán aparecía con 14 cuadros: los 10 que forman la serie de los *Trabajos de Hércules*—de los que sólo cuatro, como acabamos de ver, se habían expuesto al inaugurarse la pinacoteca—, el ya mencionado de *Santa Casilda*, dos *Visiones*, emparejadas, de la vida de San Pedro Nolasco, y un *Niño Jesús dormido*. El *San Francisco* quedaba, pues, excluido del grupo de los zurbaranes presentados al público.

Con el transcurso de los años siguen apareciendo ediciones del catálogo de nuestro magno Museo; cada una de ellas, como es de suponer, con modificaciones respecto de la precedente; todas ostentando la firma de don Pedro de Madrazo en su portada. En 1920 sale la última—la undécima—de las ediciones que llevan dicho ilustre nombre. Quince son los lienzos que allí se reúnen como de Zurbarán, esto es, los 14 registrados en 1872, más el *San Francisco* excluido anteriormente.

Ya por entonces el famoso historiador de nuestra pintura don Elías Tormo había manifestado su opinión contraria a atribuirle a Zurbarán todas las composiciones del ciclo de Hércules. Solamente en tres veía él la mano del gran artista: las alusivas al toro de Creta, el cancerbero y la hidra de Lerna; las otras siete—decía—«pueden ser de Angelo Nardi».

El juicio del señor Tormo, por provenir de un tratadista altamente autorizado entre quienes confeccionaban los catálogos del Museo, suscitó las naturales dudas y vacilaciones en torno al asunto, dudas que se reflejaron, durante no poco tiempo, en la catalogación de los citados lienzos. Pero, descubierta y dada a conocer en 1945 la carta de pago referente a ellos, que suscribía Zurbarán con fecha 13 de noviembre de 1634, todas las posibles controversias se desvanecieron, quedando ya el problema definitivamente aclarado.

Esos cuadros serán, ciertamente, desiguales de calidad; algunos, dignos del pincel zurbaranesco y otros no, pero los 10 son debidos a un mismo autor, y así consta en el precitado documento. Pintáronse, como es notorio, dentro del año 1634, para decorar la parte alta del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

DEFENSA DE CADIZ CONTRA LOS INGLESES. Museo del Prado. Madrid.

APARICION DE SAN PEDRO A SAN PEDRO NOLASCO.
Museo del Prado. Madrid.

ZURBARAN EN EL MUSEO DEL PRADO



SAN PEDRO NOLASCO SOÑANDO CON JERUSALEN.
Museo del Prado. Madrid.

De lo que el Prado posee, son los lienzos donde con menos hondura y carácter se refleja la personalidad del artista extremeño, los que de modo más insustancial lo representan aquí. Nunca se ha exhibido la serie completa; alguno que otro vese ahora colgado en lugar poco destacado.

Además de esos *Trabajos* y las dos *Visiones de San Pedro Nolasco* y la preciosa *Santa Casilda*—ya separados del haber de Zurbarán el *San Francisco de Asís difunto*, que no es suyo, y el *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, que desde hace años se viene catalogando como pieza del italiano Orazio Gentileschi—, en el Prado tenemos en estos momentos, con la cartela de Zurbarán adosada a sus marcos, los nueve cuadros siguientes: *Defensa de Cádiz contra los ingleses, San Diego de Alcalá, San Jacobo de la Marca; San Lucas, como pintor, ante Cristo en la cruz; San Antonio de Padua con el Niño Jesús*, una *Inmaculada Concepción;* un *Retrato de Fray Diego de Deza, arzobispo de Sevilla;* un *Bodegón* y un *Florero*. Total: 22 obras. (Véase el catálogo de 1963.)

¿Quedan así representados en nuestro Museo todos los aspectos del arte de Zurbarán? Podría contestarse afirmativamente, ya que tenemos figuras de santos, santas y frailes, el crucifijo, el retrato, el cuadro de historia, el mitológico, el estudio de naturaleza muerta... A nuestro juicio, falta aquí la gran composición religiosa tan característica del maestro. De los zurbaranes del Prado, ninguno alcanza la categoría de los varios que enriquecen el Museo de Sevilla; nada hay aquí como la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino*, como *San Hugo en el refectorio*, como *La Virgen de las Cuevas*. Tampoco vemos figuras equiparables a las que son joyas del monasterio de Guadalupe: las de los padres jerónimos Andrés de Salmerón, Pedro de las Cabañuelas, Gonzalo de Illescas; ni tan penetrantes como la del beato Enrique Suzón y la de San Gregorio (ambas en el museo hispalense), ni tampoco una efigie del Crucificado como el impresionante *Cristo de la Expiración* (del mismo museo); ni hay retratos de frailes que puedan compararse con los de los mercedarios expuestos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, o los cartujos del Museo de Cádiz; ni, finalmente, composición tan certera y tan rica de color como el *Extasis del beato Alonso Rodríguez*, de la dicha Academia.

Y si recordamos los magníficos cuadros de Zurbarán que han pasado al extranjero—los *Funerales de San Buenaventura*, del Louvre; el *San Buenaventura mostrando el crucifijo a Santo Tomás*, de Berlín; *La Anunciación, La Adoración de los pastores, La Epifanía* y *La Circuncisión*, de Grenoble; *La Virgen con los cartujos*, de Poznan, y algún otro—, y si establecemos su cotejo con los del Prado, nos veremos obligados a ratificar lo ya expuesto: no guarda el museo madrileño obra que podamos colocar en la línea de las más sobresalientes de este preclaro artista. El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo y Goya están representados en él con más numerosos y más valiosos cuadros que Zurbarán. Obvio es reconocerlo.

Los dos vastos lienzos, de iguales dimensiones, alusivos a pasajes de la vida del santo Pedro Nolasco, son, con la figura de cuerpo entero de San Jacobo de la Marca, los únicos cuadros, de los existentes en el Prado, que ostentan la firma de su autor; uno de los primeros, además, con la fecha de ejecución, 1629, válida también para el lienzo parejo.

Hizo los dos el pintor con destino al claustro del sevillano convento de la Merced Calzada, donde permanecieron, poco menos que ignorados totalmente, hasta principios del siglo XIX. Pasados, por compra, a poder del deán López Cepero, famoso coleccionista de aquellos tiempos que supo reunir en Sevilla un verdadero tesoro, el deán se los cambió a Fernando VII, según se dice, por la copia de un retrato femenino de Velázquez (copia, no original de Velázquez), lo cual, de ser cierto, no habla muy en favor de su competencia ni de su agudeza. Como hemos visto, al inaugurarse el Museo no estaban en sus muros; entraron poco después. El catálogo de 1821 ya los recoge.

Sin ser piezas relevantes, son muy zurbaranescas de estilo, por lo simple y reposado de

FRAY DIEGO DE DEZA, ARZOBISPO DE SEVILLA. Museo del Prado. Madrid.

SAN DIEGO DE ALCALA. Museo del Prado. Madrid.

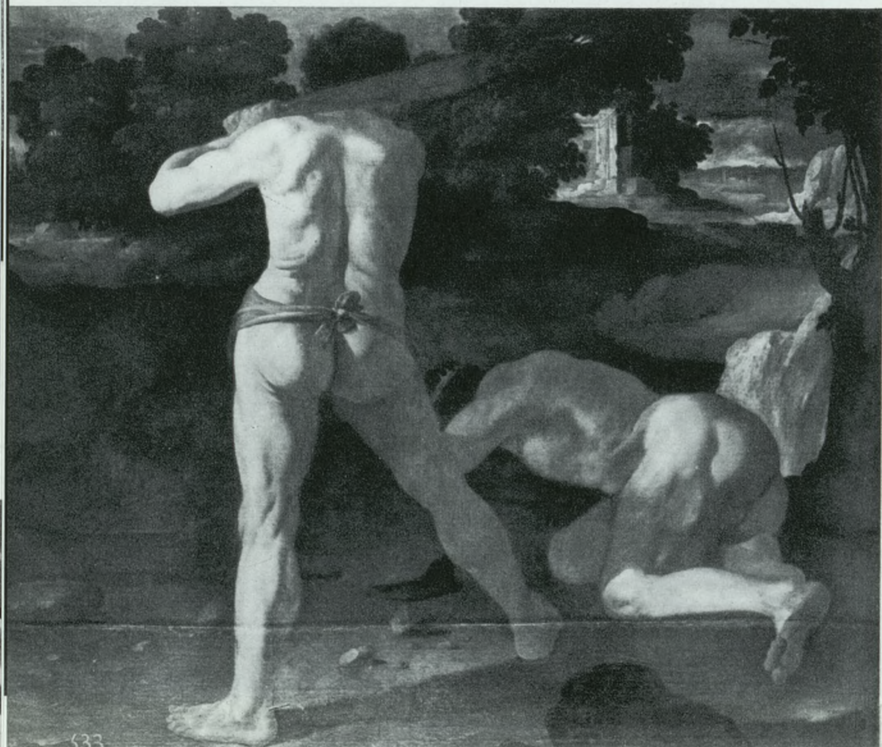




HERCULES LUCHANDO CON EL LEON DE NEMEA.



HERCULES DETIENE EL CURSO DEL RIO ALFEO.



HERCULES VENCE A GERION.



LUCHA DE HERCULES CON ANTEO.

su composición; su grave acorde de negros, tierras y dorados blancos; su dibujo amplio y robusto, su plasticidad vigorosa, su acento monacal—digámoslo así—sereno y profundo; acento al que se añade el «sello de españolidad» típico de la pintura de Zurbarán.

Por las suntuosas calidades de su atuendo y su exquisito colorido, la *Santa Casilda* (pintada hacia 1640) es, tal vez, la más celebrada y conocida de las obras del maestro expuestas en el Prado. Se hermana en todo con las bellísimas efigies de santas que a Zurbarán debemos: la *Santa Margarita*, de la National Gallery de Londres; la *Santa Inés*, de la Colección de los duques de Béjar; la *Santa Polonia*, del Louvre; la *Santa Agata*, de Montpellier; la *Santa Rufina* y la *Santa Lucía*, de la neoyorquina Hispanic Society; la *Santa Isabel de Turingia*, de la Colección Van Horne, de Montreal. Esta última es la que ofrece mayores semejanzas con la *Santa Casilda*.

De los zurbaranes recientemente ingresados en el Museo, nos seduce la *Inmaculada Concepción*, figura tan querida por los pintores españoles del seiscientos. Obra hermosa, no creemos que date, como Paul Guinard sostiene, del quinquenio 1630-35, sino de fecha anterior en varios años. Fue pintada para un convento hispalense de monjas, y está en el Museo desde 1956, comprada. Forzoso es recordar ante ella la obra del mismo tema que, en lienzo de casi igual tamaño y acaso por los mismos días, hizo Velázquez, tan amigo de Zurbarán, siendo mozos ambos; nos referimos a la obra de la colección inglesa de Frere, hoy depositada y expuesta en la Galería Nacional de Londres. Son dos graciosas y fragantes figuras de la *Inmaculada*, pintadas las dos bajo el cielo meridional de España, con muy parecida técnica, por dos artistas jóvenes a quienes esperaba luminoso destino.

También por compra ingresaron en el Museo del Prado: en 1932, el *San Diego de Alcalá*; en 1936, el *San Lucas delante del Crucificado*; en 1946, el *Florero*, y en 1958, el *San Antonio de Padua*, que había pertenecido, durante años, al pintor sevillano Alfonso Grosso, y el retrato de fray Diego de Deza, famoso dominico muerto setenta y tantos años antes de nacer Zurbarán; el retrato es, pues, trasunto de alguna imagen de la época (hoy no conocida) o pura idealización del personaje. Se adquirió de unos marchantes barceloneses. Hay otro retrato igual, de Zurbarán también, en una galería de Nueva York.

De los cinco cuadros que acabamos de mencionar es el mejor, a nuestro juicio, el que representa al evangelista San Lucas caracterizado como pintor y contemplando a Jesús Crucificado. El catálogo del Museo no consigna fecha de ejecución, ni aun aproximada, para este cuadro; dice, en cambio: «Es obra de extraordinaria intensidad de expresión y de cuidada y enérgica factura.» Martín Soria, máxima autoridad en los estudios relacionados con la pintura del artista extremeño, sitúa la obra en los últimos cuatro años de la vida de su autor: 1660-64.

SAN ANTONIO. Museo del Prado. Madrid.





HERCULES ATORMENTADO POR EL FUEGO DE LA TUNICA DEL CENTAURO NESO.

Procedente de la iglesia madrileña de San Francisco el Grande (adonde había sido llevado, al cerrarse el Museo de la Trinidad, en 1871), entró en el Prado, antes del año 1933, el lienzo en el que vemos al franciscano San Jacobo de la Marca con un cáliz de vino en alto. Fue pintado para la capilla de San Diego, de Alcalá de Henares, templo donde dejaron también muestras de sus pinceles por el mismo tiempo—hacia 1658—Alonso Cano y Bartolomé Román. Además de la figura del santo, admirable, es muy representativa de la manera de Zurbarán la arquitectura del fondo, trazada con sentido monumental, horro de toda adherencia superflua.

Por donación particular, el Prado sólo tiene el *Bodegón* que en 1940 regaló don Francisco Cambó. Otro *Bodegón* igual, del mismo legatario, guarda el Museo de Barcelona. Soria los registra, dando para ambos una fecha cercana a 1640. No hay por qué ocultar que existen críticos para quienes estos *bodegones* no deben adscribirse resueltamente al nombre insigne que llevan, y no deben, por lo tanto, extraerse de la zona de lo meramente «atribuido». Con todo, son innegables las semejanzas de factura que presentan con el soberbio *Bodegón* de la Colección Contini-Bonacossi, de Florencia; firmado y fechado en 1633, es el mejor ejemplar que, en ese género, se conserva de la pintura de Zurbarán.

Unas palabras, ahora, sobre el gran lienzo en que Zurbarán trata el tema de la defensa de Cádiz, cuando la escuadra inglesa, al mando de lord Wimbleton, atacó nuestra bella ciudad andaluza el día 1 de noviembre de 1625; auténtico acto de piratería, que se incorporó al número de los hechos de armas dignos de representarse pictóricamente en la galería de cuadros de historia con que se ornó el Salón de Reinos del Palacio del Retiro. Doce lienzos se encargaron entonces a varios maestros; el más famoso, Velázquez, que interpretó la *Rendición de Breda.* (Alguien cree que Zurbarán hizo dos para la serie, uno de ellos totalmente desconocido.)

Casi completa, la serie vese hoy en el Prado, aunque no reunida. Aparte los cuadros de Zurbarán y Velázquez, hay dos de Eugenio Caxés, uno de Maíno, tres de Vicente Carducho, uno de Pereda y dos de Jusepe Leonardo. Sólo están firmados (en latín) los de Carducho y Pereda.

A nuestro parecer, el de Zurbarán es uno de los más hermosos del ciclo; dado su pésimo estado de conservación (no se olvide que llegó a registrarse en el siglo XVIII como cosa «inservible»), fue sometido, antes de pasar al Museo, a tan fundamental restauración, que hoy, viéndolo, nos preguntamos: ¿Por dónde andarán aquí las pinceladas del maestro?

Recordemos lo dicho al comienzo de este artículo. Durante años se le tuvo por original de Caxés, y como tal se catalogó. El crítico italiano Roberto Longhi apuntó un día su creencia, certera, toda vez que luego la confirmó el correspondiente documento, de ser una obra de Zurbarán. Parécenos excelente la composición y excelentísimo el fondo, tan decorativo, con su multitud de barcos y su mar azotado por el bélico estruendo. En las cabezas de los personajes españoles que cubren todo el primer plano se refleja perfectamente la técnica de un gran pintor.

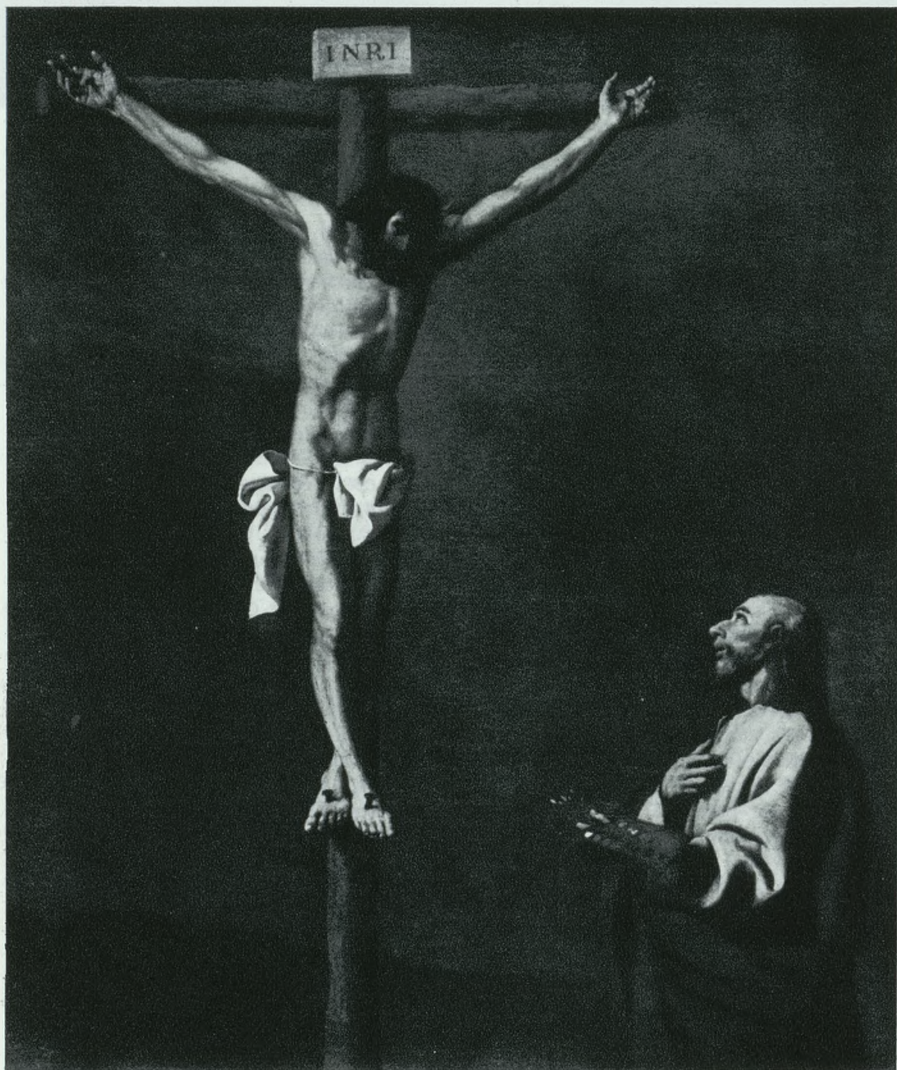
Ya en alguna ocasión hemos enfrentado a Zurbarán con el Greco, con Ribera, con Velázquez. Pueden hacerse las comparaciones sin salir del Museo del Prado, donde cada uno de esos mastros está representado de manera excelsa. Zurbarán, tanto por el número como por la calidad de sus obras, en zona inferior.

Son evidentes las radicales diferencias de concepto y dicción que separan al reposado Zurbarán del llameante Greco. En éste hay dinamismo de pintura trémula; en Zurbarán, contención de pintura grávida. En el primero, los cuerpos, alargados, espiritualizados, se elevan como lenguas de fuego; flamígero es el dibujo, amplio y nervioso; suelto y desbordante, el colorido, de audaces armonías. En Zurbarán, por el contrario, nada asciende; todo pesa, todo se aquieta. Falta espíritu alado, aspiración mística. Domina la fuerza corporal, lo táctil. Lejos de alargarse y moverse, las figuras tienden a lo cuadrado, a lo inmóvil. El dibujo es preciso, cortante, rotundo; perfiles duros y modelado pastoso. Contrastes de luz y sombra. La paleta, de escasos colores, se concentra en tonos severos y densos.

Son innegables, igualmente, no ya sólo las diferencias conceptuales y técnicas entre Zurbarán y Ribera, sino también los puntos de



SAN JACOBO DE LA MARCA. Museo del Prado. Madrid.



SAN LUCAS, COMO PINTOR, ANTE CRISTO CRUCIFICADO. Museo del Prado. Madrid.

tangencia que los unen. Ribera es pintor dramático, violento. Zurbarán no lo es. En su ejecución. Ribera es vigoroso, recio. La factura de Zurbarán es más fundida y delicada. Tiene la pintura del valenciano mayor relieve y corporeidad; acusa con mayor energía el contraste de la luz y la sombra. Su paleta es más simple, más terrosa, más sombría y más pobre que la del extremeño. Entre los oscuros densísimos de su cuadros, donde hay tantas zonas de negro absoluto, y las penumbras «ya respirables» de *Las hilanderas* y *Las meninas*, están las sombras de Zurbarán, más claras que las de Ribera, «anunciando»—podríamos decirlo así—el aire fino de Velázquez. Es, pues, la pintura de Zurbarán, en cierto sentido, un lazo de unión entre la de Velázquez y la de Ribera.

Casi de la misma edad, y por los mismos días, estudian en Sevilla Zurbarán y Velázquez. Ambos, en sus obras primerizas, muestran acentos similares: observación aguda del natural, dibujo apretado, modelado concienzudo, claroscuro intenso, sentido de lo plástico. Luego, la pintura del sevillano se distancia radicalmente de la de su compañero. Velázquez, tras lo aprendido en su viaje a Italia, avanza, evoluciona, se introduce en ámbitos pictóricos de inmedible audacia, al acometer los problemas tentadores de la luz derramándose sobre las formas, al transcribir en el lienzo el mundo de los fugaces temblores luminosos y aéreos, en cuyo baño las formas humanas, los contornos de las cosas y los cuerpos, quietos o móviles, palpitan y viven.

Zurbarán, gran dibujante, sólido constructor de volúmenes, que sabe distribuir con nitidez de línea y precisión de modelado en la superficie de sus lienzos, no se aparta, durante todo el curso de su pintura, de ese concepto en el cual funda el período de su personalidad. El dominio del dibujo le conduce, recto y sin vacilaciones, al carácter de la figura humana, que él aprisiona y fija penetrantemente. Es la suya, en efecto, sin la menor duda, lo que llamamos «pintura de carácter»; las transparencias de la luz, los matices y delicadezas del color le importan menos que la acentuación de la forma y el vigor del claroscuro, y así trabaja, sin apartarse de su camino, años y años, y al llegar a los postreros de su vida, sigue la misma trayectoria estética de su juventud, aunque con la «debilidad»—¿disculpable?—de haberse dejado influir por el estilo un tanto dulce de Murillo; así lo afirman, lamentándolo, sus críticos más severos.

Por los mismos días en que pintaba Zurbarán sus figuras religiosas «amurilladas», Velázquez, hombre más europeo (por decirlo así), mucho más abierto a las inquietudes del barroco, más dinámico y evolucionado, se entregaba a los horizontes nuevos de la pintura, que él vislumbraba genialmente, desembocando en las síntesis impresionistas de sus últimos cuadros.

Mientras, Zurbarán vivía un período en cierto modo de estancamiento, repitiéndose, sin superarse. Por ello, si lo mejor y lo más personal y lo más profundo de Velázquez es lo que pertenece a su última época, lo más característico y granado de la producción zurbaranesca hay que buscarlo en lo que podemos llamar su «época media»: la comprendida entre los años de 1626 a 1640. A esos catorce años—no había cumplido aún el artista sus cuarenta y dos—pertenece casi todo lo mejor de cuanto hizo.

Así vive él en nuestra pintura. Así lo vemos: frente a la exaltación idealizadora del Greco, frente al dramático y enérgico tenebrismo del *Españoleto*, frente a la sencillez alada de Velázquez; frente a Venecia, frente a Nápoles; frente al clasicismo, que ya se iba; frente al manierismo, que triunfaba; frente al impresionismo, que asomaba ya; frente a lo tétrico, frente a lo dulce... Zurbarán pinta, sostenido y confiado en su ruta propia, como un maestro auténtico, como lo que es. No le rozan los «aires» de Italia, ni los de Flandes. Es español de casta, de sangre; un indígena. Su terrón extremeño—siempre su alma atada a él—le basta para ascender con su pintura españolísima a la cumbre egregia de la universalidad.

Donde hoy vive, para gloria de su patria, al cumplirse los tres siglos de su muerte...

B. DE P.



INMACULADA CONCEPCIÓN. Museo del Prado. Madrid.



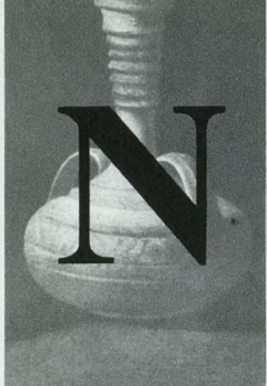
Santa Casilda. Museo del Prado. Madrid.



LA VIRGEN NIÑA.
Museo del Ermitage.
Leningrado.

PROYECCION EN EUROPA

por XAVIER DE SALAS



NUESTRO refranero dice, y dice bien, que no hay mal que por bien no venga. De los muchos males que produjo la invasión napoleónica, de las destrucciones y los robos que los invasores cometieron por tierras de España, surgió algo importante y beneficioso. Algo a lo que estaban muy ajenos quienes fueron víctimas de todos estos terribles hechos o protagonistas activos de la ruina y dispersión de nuestro patrimonio artístico. De la guerra napoleónica surgió el conocimiento, o la posibilidad de conocimiento, de la gran escuela de pintura española. Surgió la justa valoración de nuestros grandes maestros.

Sin duda, alguno de los artistas españoles dejó en Italia, durante sus estancias, obras hechas allí: pienso en Ribera y en Velázquez. Sin duda, habían salido de nuestras fronteras pinturas españolas, por unas causas u otras. Las casas reinantes, el intercambiarse retratos, en ocasión de enlaces matrimoniales, o en otras circunstancias solemnes, dieron lugar a que algunas pinturas de nuestros maestros llegaran a las cortes de París, de Viena y aun a la de Londres. Entre estos retratos de nuestros soberanos, o de sus hijos, hay algunas obras maestras: tales los velázquez que aún se conservan en Viena. Ocurrió luego que en el siglo XVIII se valoró a Murillo, afín en sensibilidad y paleta a las dulzuras del arte rococó. Tanto fue valorado y tantas obras se exportaron, que se dictó una ley para impedir su salida de nuestras fronteras, estableciéndose el decomiso de los que se intentaran exportar fraudulentamente. Pero todo ello sólo eran gotas de agua; sólo eran conocidas unas pocas pinturas y un par de nombres de pintor. Nuestra pintura continuaba siendo desconocida, totalmente desconocida, por toda Europa.

La guerra que durante años tuvo lugar en España, que tanto destruyó y dispersó, y el apetito por lo ajeno que sufrían los generales napoleónicos, y los que no eran generales, dieron lugar a que cruzaran nuestras fronteras obras de arte a cientos. Junto a los ladrones vinieron los comerciantes, dispuestos a aprovechar hasta el máximo las ocasiones que producía tal situación de desorden. Caso de recordar, el del agente inglés Buchanam, agudo comprador de obras de arte, que en Madrid fue testigo del alzamiento del 2 de mayo, que aquí estuvo durante meses, adquiriendo de españoles o de franceses cuanto podía. De aquéllos, lo suyo; de éstos, lo que les era ajeno. Así consiguió que un general francés le ayudara a llevarse los rubens de Loeches; los que el conde-duque dio al convento de su casa. En sus memorias se afirma haberlos adquirido muy baratos (¿de quién?) y la ayuda prestada por el general y el ejército francés a cambio de recibir dos de ellos el primero. La ayuda la prestó en contra de la comunidad y aun del pueblo de Loeches, que, alborotado, no quería dejar que los rubens se sacaran de allí.

Las pérdidas de nuestro tesoro artístico durante la guerra de la Independencia constituyeron las primeras oleadas de un gran mar en tormenta. Las siguientes se dan pocos años después, cuando la necesidad obliga a muchas ventas y las desamortizaciones ponen en el mer-

EL NACIMIENTO DE LA VIRGEN.
Colección Contini-Bonacossi.
Florencia.



VIRGEN DE LA LECHE.
Museo Pushkin.
Moscú.



JESUS NIÑO, BENDICIENDO.
Museo Pushkin.
Moscú.





SAN BUENAVENTURA
EN EL CONCILIO
DE LYON.
Museo del Louvre.
París.

cado un número ingente de obras de arte, que el Estado no sabe ni puede conservar. De nuevo salen de España, a cientos, las obras de artistas españoles. Entre ellas, las que adquirieron varios agentes enviados al efecto por el rey Luis Felipe, quien abre en el Louvre la llamada Galería Española, de gran trascendencia en el gusto y en la evolución de la pintura. No podemos ahora escribir sobre su importancia como elemento destacado en la formación del movimiento llamado realismo, ni menos cómo nuestra pintura influyó en los románticos. Quede para otra ocasión.

PROYECCION EN EUROPA

El caso es que por estas circunstancias, entre la guerra napoleónica y la caída de Luis Felipe, existieron en París un grupo de colecciones de pinturas españolas de la mayor importancia que pronto se disiparon. En primer lugar, la del mariscal Soult, el mayor ladrón de los que vinieron con las tropas de Napoleón; su colección fue vendida en 1852. En segundo lugar, y sin entrar a decir de la del general Sebastiani, otro general napoleónida, la Galería Española que mencionamos. Esta fue inaugurada en 1838, y se vendió en Londres en 1853. Luego, la de dos banqueros de origen español: la de Aguado, marqués de las Marismas, y la del marqués de Salamanca. La primera se dispersó a su muerte, en 1843; la segunda, después de su ruina, avanzado el siglo (1867-1875). Estas son las cuatro grandes colecciones que llevan a Europa entera a conocer y valorar la obra del gran pintor extremeño y que, al dispersarse, procuran obras de Zurbarán, y españolas en general, a los museos y a las colecciones de todas partes. Ninguna de estas grandes colecciones hubiera sido posible sin la guerra contra Napoleón y la revolución de España.



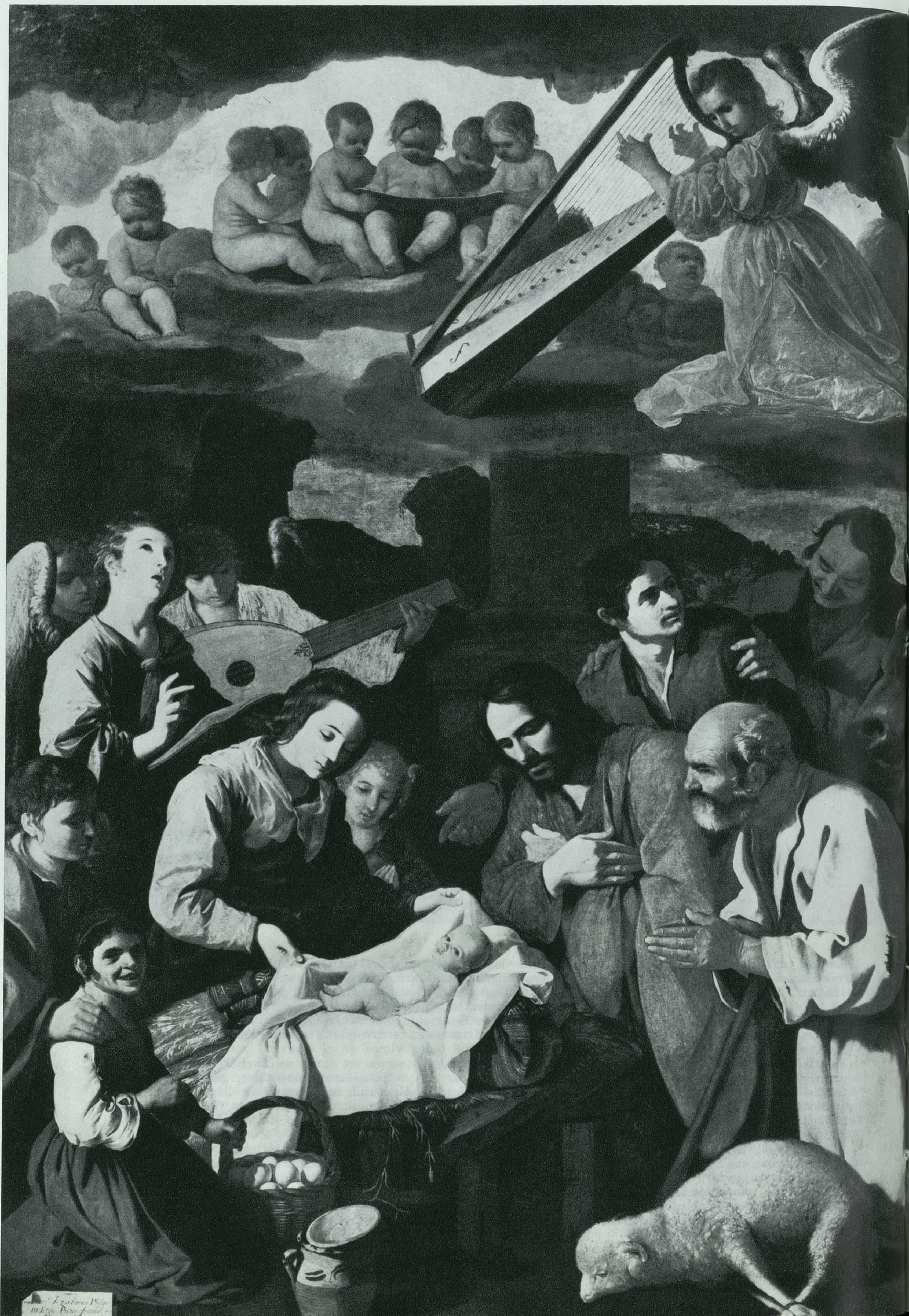
LOS FUNERALES DE SAN BUENAVENTURA. Museo del Louvre. París.

La del mariscal Soult era rica en zurbaranes. Conté hasta 20 en el catálogo de su venta. Entre ellos se encontraba la *Ultima comunión de San Buenaventura,* hoy en el Palazzio Bianco, en Génova; *San Buenaventura en el Concilio de Lyon* y *Los funerales de San Buenaventura,* ambas en el Louvre, y las tres, obras maestras de nuestro pintor. También el *San Sebastián,* hoy en el Ermitage, en Leningrado, y el delicioso *San Gabriel,* en el Museo de Montepellier, y varias de las santas que están en diversos museos franceses; entre ellas, la enternecedora *Santa Apolonia,* que esgrime las trenzas con el diente, que todos vimos en el Louvre.

La Galería Española del Rey Luis Felipe era excepcionalmente rica en obras de Zurbarán; sin duda, en el catálogo constan como suyos cuadros que hoy no aceptaríamos como tales, pero el número de las obras indiscutibles, capitales, era muy elevado. En total, conté en el catálogo 82 pinturas atribuidas a Zurbarán. No extrañe la suma a los que desconozcan lo que fue la Galería Española. Esta fue vendida en Christie, de Londres, a lo largo de seis días de subasta. Y comprendía 501 lotes, algunos de ellos formados por más de una pintura.

Entre las 82 obras atribuidas al maestro cuyo centenario celebramos, había pinturas que cuentan entre las más bellas que salieron de su pincel. Me refiero a las que decoraban el gran altar de la Cartuja de Jerez de la Frontera y que hoy son gala del Museo de Grenoble: *La Anunciación, La adoración de los pastores, La adoración de los Reyes Magos* y *La Circuncisión.* Por haber figurado en el mismo conjunto, también estaba una de las obras maestras de Zurbarán: *La Virgen de los Cartujos,* pintura central de este retablo de Jerez, hoy en el Museo de Poznam, en Polonia. Estaba allí igualmente el *San Francisco* con calavera, que ha sido ad-

LA ADORACION DE LOS PASTORES.
Museo de Bellas Artes.
Grenoble.



LA ADORACION DE LOS MAGOS.
Museo de Bellas Artes.
Grenoble.





LA CIRCUNCISION.
Museo de Bellas Artes.
Grenoble.

quirido por la National Gallery de Londres en la misma venta, y que fué causa de borrascosa polémica. Es preciso, aunque sea de paso, hacer algo más que una alusión. La adquisición de este *San Francisco* desató una violenta campaña contra los que entonces dirigían la Galería. Diversas autoridades académicas consideraron improcedente su adquisición a causa de lo que consideraban su fealdad y su crudeza. El mundo artístico británico se hallaba por entonces movido por el romanticismo y por una tradición académica hija de la gran escuela de pintura de corte del siglo XVIII. Zurbarán rompía con las convenciones aceptadas al presentar cruda y directamente, sin embellecimientos ni idealidades, la imagen del santo en apasionada meditación. De ahí las protestas y las cartas al editor. Y la no menos apasionada defensa de algunos entendidos. No podemos seguir determinando cuáles eran las otras grandes obras de Zurbarán que enriquecían la Galería Española: había series enteras de santas y santos, de diversas órdenes y en distintos tamaños; cuadros de composición y algún retrato. Hoy se encuentran muchos de ellos en museos de Europa y América.

PROYECCION EN EUROPA

Las galerías de Aguado y de Salamanca contenían asimismo obras del maestro, aunque no

SAN FRANCISCO, ARRODILLADO.
National Gallery.
Londres.

SANTA MARGARITA.
National Gallery.
Londres.

en número comparable a estas últimas. Pero alguna de las pinturas que reunieron cuentan entre las más bellas que Zurbarán realizó. Tal, la gran *Anunciación* que atesoraba la galería de Salamanca. Fue pintada para Peñaranda de Bracamonte, y hoy se encuentra en el Museo de Filadelfia, en los Estados Unidos. Es cuadro inolvidable por su suntuoso colorido y la contenida emoción que se desprende de las dos gigantescas figuras del ángel y de María.

Estas colecciones grandiosas y un sinnúmero de obras menores que entraban en el mercado europeo, hicieron posible un completo cambio de la valoración de nuestra pintura. Desconocida, como dijimos, por todos los europeos durante los siglos XVII y XVIII, pasa a ser algo con existencia propia. Aquellos eruditos y coleccionistas que historiaron las escuelas de Italia y Flandes, que establecieron las biografías de algunos de los maestros del Norte y que recogieron biografías y anécdotas de los pintores y la pintura en Francia y aun en Inglaterra, sólo en muy pocas ocasiones, mal y de pasada, mencionaron a nuestros máximos valores pictóricos. Los ignoraban, simplemente.

Merced a esta dispersión de nuestras obras de arte, la moda por lo español fue un hecho.





SAN SIMON.
Museo de Arte Antiga.
Lisboa.
Y a la derecha,
LA SAGRADA FAMILIA.
Museo de Budapest.

En un momento dado, después de la tercera década del siglo, se afirmó el gusto por lo español, basado en aspectos exóticos, violentos y sangrientos, capaces de inflamar la imaginación romántica. Varias circunstancias obraron conjuntamente en el establecimiento de esta moda, que no podemos analizar, pero el conocimiento de las artes plásticas fue esencial en ella. Y tremendamente fecundo.

Recordemos a este efecto como uno de los primeros que escribió una historia de la pintura española, igualándola hasta cierto punto con la historia de las restantes escuelas europeas, describía vivamente la reacción del público que entraba en la Galería Española. Blanch, en su *Histoire des peintres,* escribió: «Cuando el mundo frívolo de los visitantes, después de haber atravesado la sala de Enrique II, entraba de pronto en la gran sala dedicada a los españoles y se encontraba chocando con esta formidable pintura..., había en la masa un movimiento de estupor y casi de pánico.» El choque de quienes, educados en las formas académicas, movía una sensibilidad romántica, era, sin duda, más violento—hay testimonio sobre ello—al hallarse frente a las pinturas españolas que representaban martirios y deliquios: frente a Ribera y Zurbarán. Hoy sólo nos interesa tratar del segundo, pues nos encontramos en las fechas de su centenario; quizás la importancia del primero resulte mayor, pero no viene a cuento definirla ni compararla.

Zurbarán, pintor de dibujo correcto y duro, de varonil sensibilidad, de colorido contrastado y rico, de armonías personales y nuevas; un pintor que exalta la presencia de las cosas, cautivó entonces porque mostraba en sus cuadros una corrección que superficialmente podía confundirse con el equilibrado arte académico, pero con la que las cosas alcanzan obsesionante presencia. El pintor, a pesar de sus limitaciones de toda índole, revela en sus pinturas la realidad enteriza y muestra su amor a ella y sus profundos anhelos y aspiraciones.

Desde puntos distintos, tanto para los últimos románticos como para los primeros realistas, la pintura española fue un descubrimiento y a la manera de amoroso flechazo.

Hoy se considera nuestra pintura—pues se la conoce—de manera distinta de como la concebían a mediados del siglo pasado. Los visitantes de estas grandes colecciones de pintura española a las que aludíamos buscaban en las obras maestras que atesoraban—y en las que no lo eran—la emoción en la contemplación de los santos, los milagros, los martirios y las tinieblas. Hoy el público conoce que hay, además, otros aspectos de nuestro arte que merecen consideración. Ya no hay posibilidad de que cause nuestra pintura «el movimiento de estupor y casi de pánico» que causaba en la Galería Española. Zurbarán, con sus intensas y emocionantes obras, ha contribuido al mejor conocimiento de España y de lo nuestro. Con estas obras robadas o vendidas que pueblan los museos de todo el mundo. No hay mal que por bien no venga.

PROYECCION EN EUROPA

X. DE S.

SAN BRUNO CONFERENCIA CON EL PAPA URBANO II.
Museo de Bellas Artes. Sevilla.

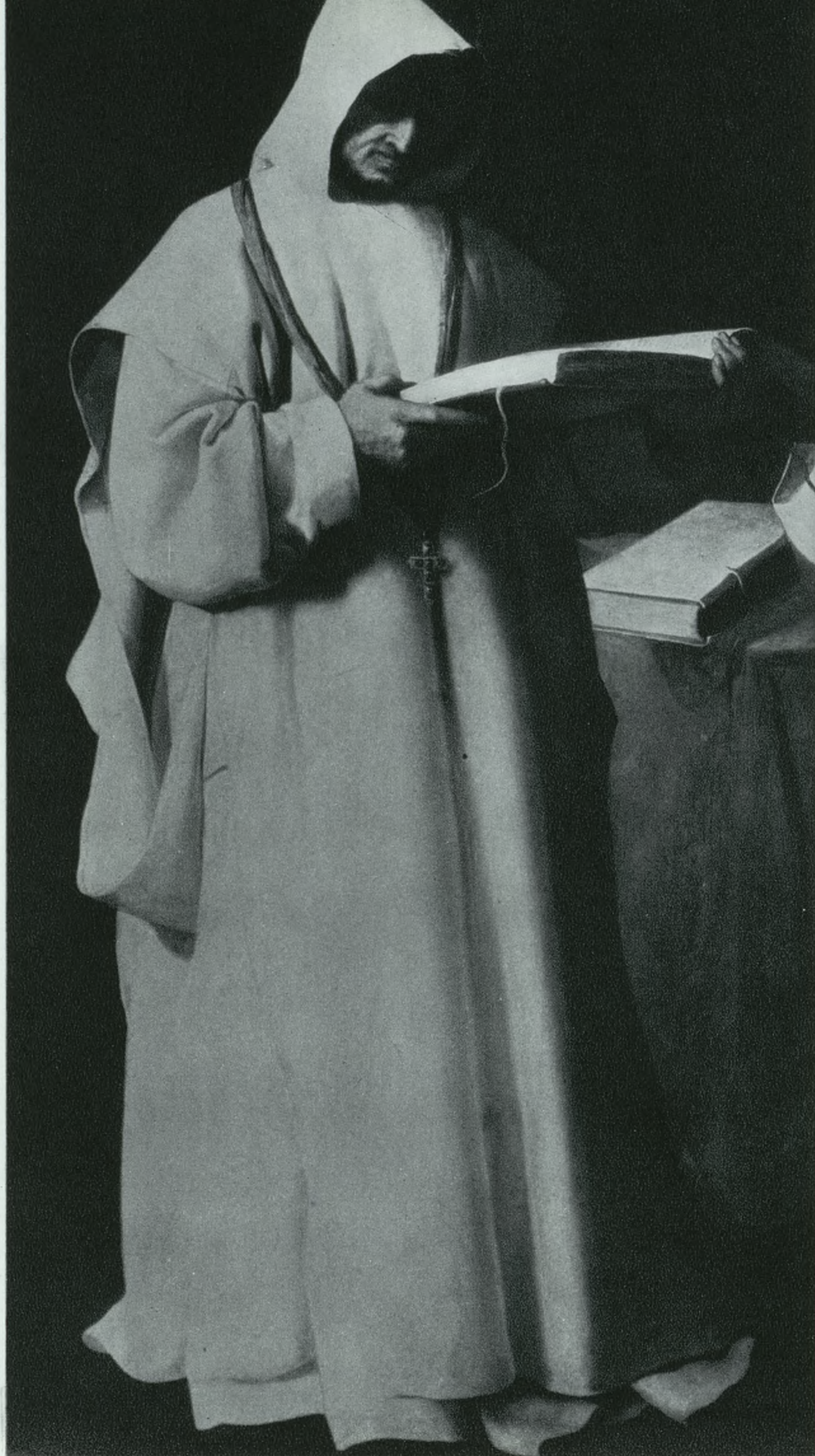
SEVILLA, SU PATRIA ARTISTICA

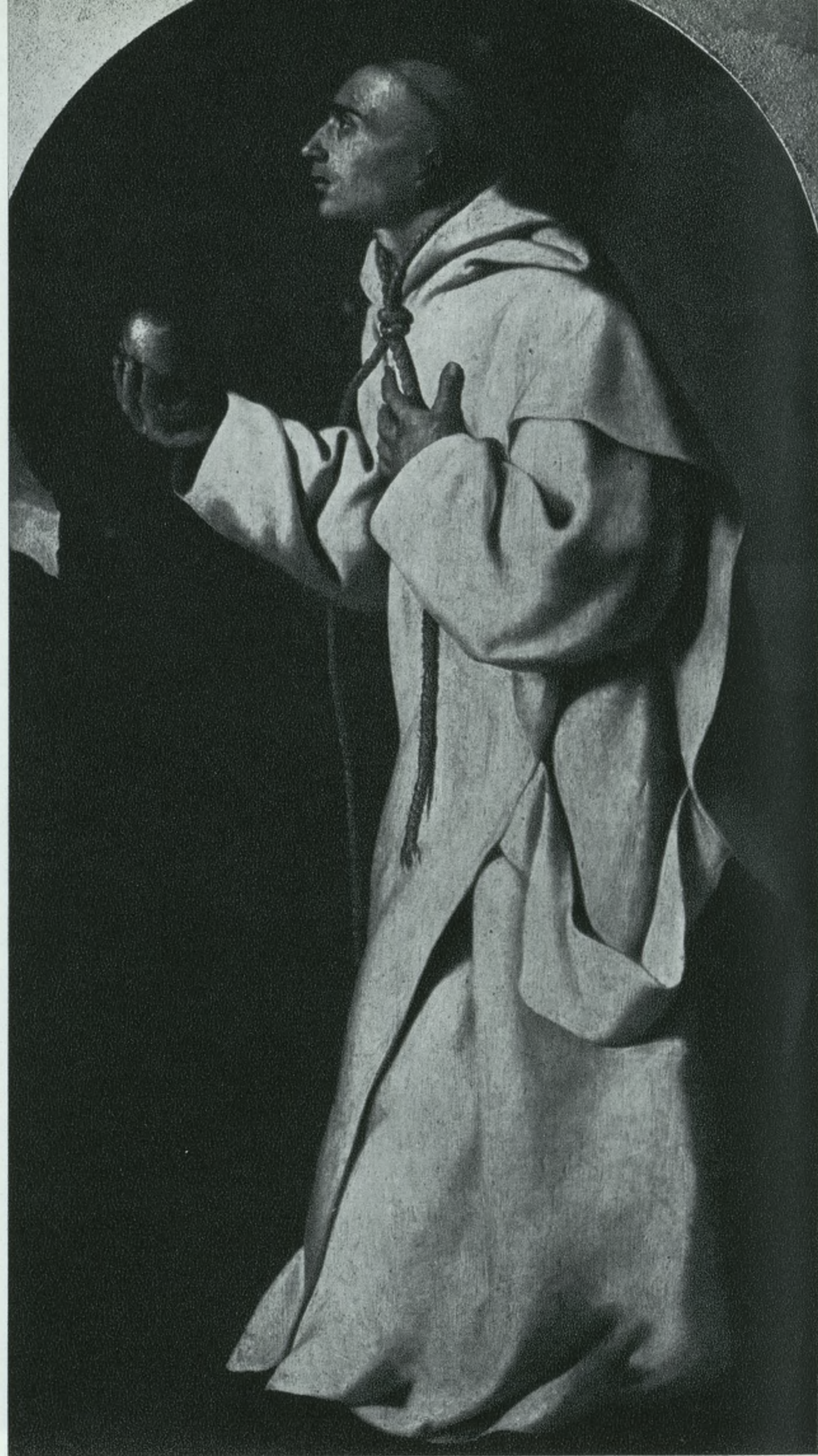
(LA OBRA EN ANDALUCIA)

por **RAMON TORRES MARTIN**



ZURBARÁN es extremeño de nacimiento, pero su patria artística, en realidad, fue Sevilla. A esta ciudad lo envió su padre cuando apenas contaba dieciséis años de edad, entrando en el taller de Pedro Díaz de Villanueva, uno de los pintores establecidos entonces en la ciudad. Aquí permanece tres años, hasta que regresa a su tierra extremeña, esta vez a Llerena, donde se establece hasta 1628, en que ya definitivamente viene a vivir a la capital andaluza. En esta ciudad trabaja incansablemente, viéndose recompensado económicamente, hasta que, años después, surge la figura de Murillo, y con ello una competencia que el maestro, ya viejo, no puede sostener, por lo que se decide a venir a la Corte, al amparo de su amigo Velázquez, donde moriría el 27 de agosto de 1664.





SEVILLA, SU PATRIA ARTISTICA

A la izquierda,
SAN ANTELMO, OBISPO DE BELLEY,
y a la derecha,
BEATO JUAN DE HOUGHTON.
Museo de Bellas Artes.
Cádiz.

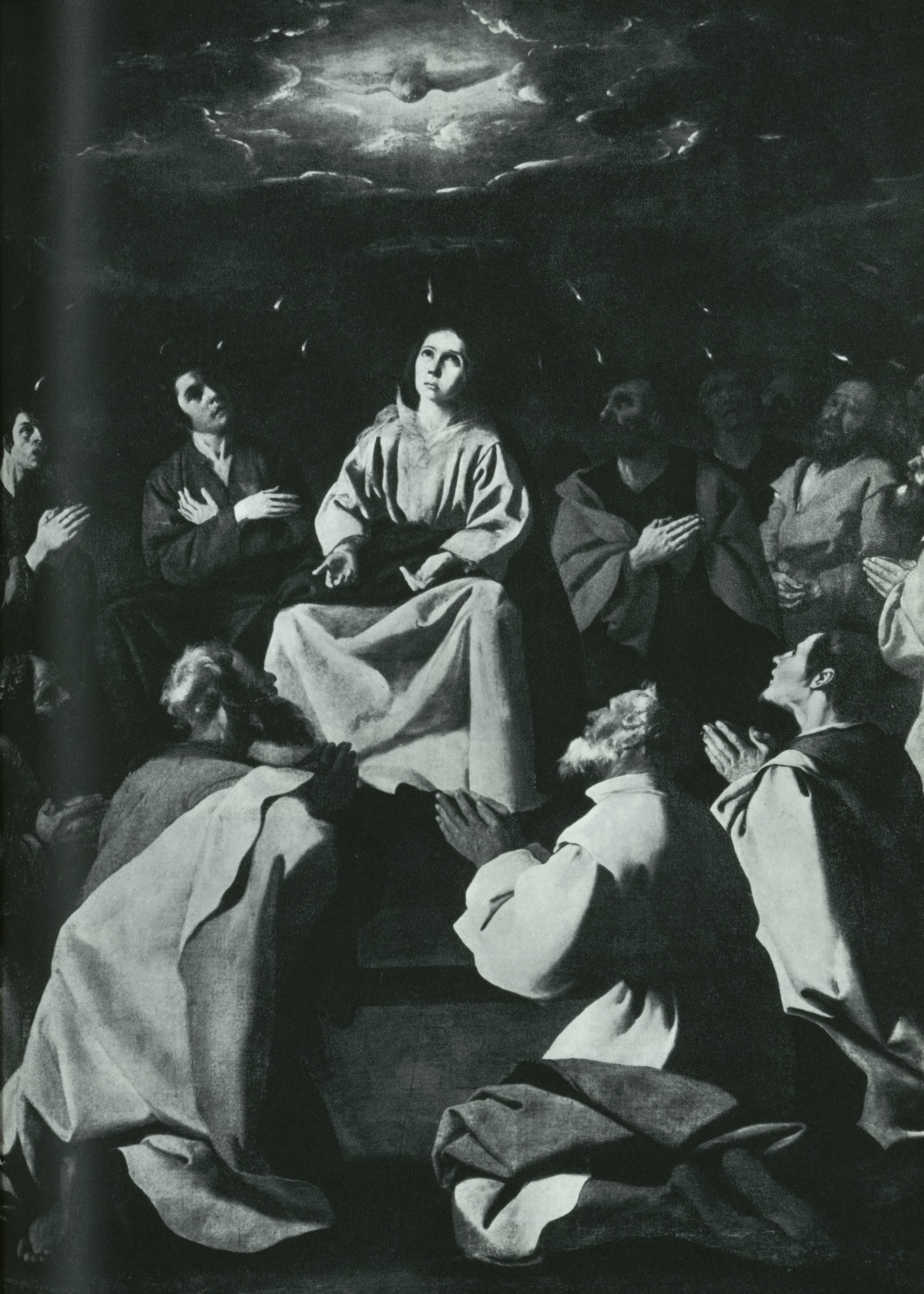
LA PENTECOSTES.
Museo
de Bellas Artes.
Cádiz.

Pese a estos cambios de lugar, fue en Sevilla donde se formó su verdadera personalidad de artista, comprendiendo y asimilando maravillosamente la estilística de esta escuela. Se movería con personalidad dentro del venecianismo de Roelas, de la técnica realista y directa de Herrera el Viejo, y mantendría parte de aquellos principios romanistas que todavía se ven en los cuadros de Francisco Pacheco. Es indiscutiblemente uno de los eslabones más sólidos de la generación integrada en principio por Velázquez y Alonso Cano, y después por Bartolomé Esteban Murillo y Valdés Leal.

Los temas que trata Zurbarán expresan igualmente el ideal andaluz, en cuya jerarquía espiritual ocupa un lugar destacado la representación de la Inmaculada Concepción. Hasta la invasión francesa, estos trabajos estaban conservados en los lugares para los cuales fueron creados. Después del saqueo, muchas obras se dispersan, reuniéndose años después gran cantidad de ellas en algunas salas del Alcázar de Sevilla, desde donde partirían para colecciones particulares o bien para ser reagrupadas en otros lugares oficiales, especialmente lo que hoy es Museo Provincial de Bellas Artes, establecido en el local del antiguo convento de Mercedarios Descalzos.

Recientemente se han podido ver juntas algunas de estas pinturas con motivo de la Exposición Homenaje a Zurbarán que la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría ha organizado en el Museo de Sevilla (1). Destaca en esta exposición el conjunto más antiguo que se conoce del artista, según contrato fechado el 17 de enero de 1626. En él se compromete a pintar 21 cuádros, de los que 14 son sobre la vida de Santo Domingo y los siete restantes son los cuatro doctores de la Iglesia con San Buenaventura, Santo Tomás y Santo Domingo. De estas pinturas no han llegado hasta nosotros más que tres obras, conservadas en el Museo de Sevilla: *San Gregorio, San Ambrosio* y *San Jerónimo,* y otros dos cuadros sobre la vida de San Reginaldo de Orleáns, en la iglesia de la Magdalena. En estas obras, especialmente en las dos últimas, el maestro muestra todavía una técnica algo dura, con deseo de captar el realismo del natural. La mejor representación es, sin duda, el *San Gregorio,* con un maravilloso estudio de telas rojas, feliz precedente de aquel otro estudio en rojo del *Papa Inocencio X,* de Velázquez.

En la capilla de San Pedro de la Catedral hispalense muéstrase, casi en su totalidad, un retablo con 10 pinturas, de las cuales Zurbarán pintó ocho. La fecha no ha podido ser concretada, pues mientras Martín S. Soria las sitúa en 1633, otros







ANGELES TURIFERARIOS. Museo de Bellas Artes. Cádiz.

SEVILLA, SU PATRIA ARTISTICA

autores las creen anteriores, alrededor de 1626, una fecha mucho más en concordancia con su estilo. Representan estas pinturas pasajes de la vida de San Pedro, de los que los más importantes son los lienzos grandes, con *San Pedro llorando su pecado* y la *Visión de los animales inmundos.*

El mismo problema de la fecha lo tenemos con las tres grandes pinturas sobre la vida de San Bruno, del Museo de Sevilla. Obras estas donde el artista se sumerge decididamente en el estudio de las telas blancas, que envuelven de forma decorativa las tostadas carnes de sus personajes. Hasta hace poco, la crítica las creyó obras de 1633 (2), o quizá posteriores (3). No obstante, el autor se inclina a la opinión, sostenida por doña María Luisa Caturla, de situarlas en una época temprana, alrededor de 1626 (4).

El paso decisivo en su carrera de pintor lo dará el monumental cuadro que representa *El triunfo de Santo Tomás de Aquino,* conservado en el Museo de Sevilla, obra de 1631, la pintura de mayor tamaño hecha por Zurbarán. Esta obra, donde se lleva al último extremo el sentimiento colorista del pintor, fue creada para el colegio de Santo Tomás, para cuya librería pintó el retrato del arzobispo Deza.

En estas primeras obras Zurbarán es fuertemente tenebrista, viendo a sus modelos con «luz de bodega», un poderoso rayo que desde un ángulo alto del cuadro baña a la figura, destacándola de sus fondos oscuros. Estos fondos, poco a poco, irán aclarándose, para dar paso a ciertos paisajes de sabor decorativo, que, sobre 1640, son ya corrientes en sus obras. Antes de esta última fecha Zurbarán pinta sus famosas sibilas, donde hace alarde de técnica en los estudios de los paños. A estas obras, que se encuentran en todas las grandes colecciones del mundo, hay que añadir las sibilas y santas más pequeñas del Museo de Sevilla; obras muy criticadas por los defectos que se notan en las mismas, pero que indudablemente salieron en su mayor parte de las manos del maestro. Destaca la *Santa Marina,* pieza importante en la producción de Zurbarán. Deben añadirse a esta serie otros dos cuadros de época más avanzada, conservados en las sevillanas colecciones de Salinas y Benjumea, que representan a las santas Justa y Rufina, publicadas por vez primera por el autor de este trabajo (5).

En 1636 pinta Zurbarán, para el convento de la Merced Descalza, su serie de obras pequeñas, que estaban colocadas en el claustro bajo y que, cuando con motivo de la invasión francesa, pasaron al Alcázar sevillano; ocuparon nada menos que





SEVILLA, SU PATRIA ARTISTICA

A la izquierda, SAN LUIS BELTRAN, y a la derecha, EL BEATO ENRIQUE SUZON. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

cuatro salas. Estas obras, que tantas críticas levantaron en el pasado, siendo atribuidas a discípulos, y que se perdieron en su mayor parte, van ahora apareciendo poco a poco. En Sevilla conviene destacar las tres pinturas de la Colección Delgado. Quizá algún día aparezca un cuarto cuadro, que representaba a un mártir mercedario, el cual sostenía en una bandeja la cabeza que le habían cortado; obra perdida hoy, pero que se sabe estuvo en una colección sevillana junto con las tres pinturas anteriores (6).

Dos años después crea el extraordinario retablo de la cartuja de Jerez, una parte de cuyas piezas más importantes se conserva en la actualidad, en el Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Estas pinturas sobre tabla representan a San Bruno, beato Juan de Houghton; San Hugo, obispo de Grenoble; San Hugo de Lincoln; San Antelmo, obispo de Belley; el beato cardenal Nicolás Albergati y San Ainaldo. Posiblemente, del mismo conjunto sean los dos ángeles turiferarios conservados en el mismo museo, así como el *San Bruno*, de gran tamaño, que debió de presidir el retablo, estando encima del cuadro de la *Batalla del Sotillo*, hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York (7). Intercalados entre las cuatro pinturas de Grenoble, estuvieron los otros cuadros pequeños del Museo de Cádiz; los cuatro evangelistas y el *San Lorenzo* y *San Juan Bautista*. En este museo también se conserva una preciosa representación de la Porciúncula y la imponente *Estigmatización de San Francisco*, una de sus piezas cumbres, así como el *San Bruno*, que un tiempo se creyó obra de Plácido Constanci.

De los años que siguen, sobre 1645 a 1650, cuando Zurbarán pinta sus series de patriarcas y sus apostolados, donde tan estrechamente colabora con los discípulos para crear estas figuras de cuerpo entero, recortadas ante el paisaje, se conservan en el Museo de Málaga dos pinturas que representan a San Benito y San Jerónimo, que reproducen dos pinturas que estuvieron en la Colección Heytesbury, de Londres.

En cuanto a bodegones, se conservan en Andalucía piezas importantes. En la Colección Gamero-Cívico hay dos pinturas, fechables sobre 1633 (8), que vienen a añadirse al no amplio repertorio de las grandes obras de este tema, conservadas en los museos del Prado y Barcelona, y en la Colección Contini-Bonacossi, de Florencia.

Una obra importantísima en la producción del pintor es *La Inmaculada*, descubierta por el reverendo padre José Sebastián Bandarán en el Colegio de Esclavas Concepcionista del



Milagro del Refectorio (San Hugo). Museo de Bellas Artes. Sevilla.



LA VIRGEN AMPARANDO A LOS CARTUJOS. Museo de Bellas Artes. Sevilla *(Fotos en color de Manso).*





LA VIRGEN NIÑA, DORMIDA.
Colegiata.
Jerez de la Frontera.
Y a la derecha,
SANTA DOROTEA.
Museo de Bellas Artes. Sevilla.

SEVILLA, SU PATRIA ARTISTICA

Sagrado Corazón, de Sevilla (9). Esta obra es el eje central para el desarrollo de otras pinturas que también salieron de Sevilla en su día: *La Inmaculada niña,* que estuvo en la Colección López Cepero y ahora pertenece a la Colección Valdés, de Bilbao, y la *Virgen* del Museo de Budapest.

Otros conjuntos conservados también en Andalucía vienen a plantear serios problemas de atribución. Podemos mencionar en primer lugar las cuatro pinturas de la ex Colegiata de Olivares (10). Representan *La Anunciación, La Adoración de los Magos, Los Desposorios* y *La Muerte de San José*. La primera de estas obras ha sido atribuida a Zurbarán, mientras que las otras pasan por obras de su taller. No obstante, la visión de estas pinturas, y especialmente su color, nos demuestran que se apartan de la creación zurbaranesca. Como ya se indica en mi libro (11), deben más bien adjudicarse a un continuador de Roelas, maestro con el cual tuvo Zurbarán muchos contactos estilísticos. Aunque el cuadro de *La Anunciación* tiene una forma más monumental de visión, no debe, sin embargo, ser separado del resto de las otras. Su atribución a Mohedano sería bastante lógica.

Otro conjunto, también digno de ser mencionado aquí, es el de la iglesia de San Esteban de Sevilla, donde hubo un retablo con obras que hoy están dispersas por el templo, creadas en su mayor parte por los llamados hermanos Polancos, discípulos predilectos de Zurbarán. Aparte de estas pinturas hay otras cinco, que representan a *San Pedro, San Pablo, La visión de los animales inmundos, San Fernando* y *San Hermenegildo,* de las que las tres primeras son obras indiscutibles de Zurbarán. En el *San Fernando* y *San Hermenegildo* se nota ya una calidad amanerada, que prueba que hubo participación de taller.

Relacionado con estas obras hay otro conjunto interesantísimo, también conservado en Sevilla: el de los retratos de la familia del marqués del Moscoso, conde de Castellá, de los cuales se sabe que Zurbarán pintó cinco retratos y de los que sólo se conservan los de don Gonzalo Bustos de Lara, don Diego y el moro Almanzor. Una serie nueva en el amplio repertorio del tema de San Francisco son las dos pinturas conservadas en las colecciones que en Sevilla poseen los señores Ibarra y Domínguez, que continúan la representación de una obra aparecida no hace muchos años y conservada actualmente en el Museo de Santa Bárbara, California (12).

Pero uno de los temas donde Andalucía cuenta con mejores piezas es el de la Crucifixión. En el Museo Provincial de

Bellas Artes de Sevilla tenemos excelentes ejemplares de estos Cristos, de noble corporeidad, vistos en una fuerte luz de contrastes, con sus maravillosos paños blancos, que con su pureza de tono construyen sólidamente la amplia arquitectura del cuadro. En el Museo de Sevilla hay tres cuadros grandes y uno pequeño, llenos de dramatismo y expresión. En la Catedral hispalense hay otros dos. El más bello es, sin duda, el que se conserva en el Hospital de la Misericordia de esta capital, con su tamaño académico y su perfecta valoración cromática.

Un conjunto que ha podido ser estudiado en parte, gracias a la Exposición Homenaje a Zurbarán en el museo sevillano, es el retablo de la iglesia de Marchena, cuya documentación se debe a las investigaciones de don José Hernández Díaz (13). Destaca en este conjunto la representación de la Inmaculada, donde todavía se sigue fielmente la iconografía del arte sevillano de principios del XVII, con las estrellitas que decoran el manto, tan caras a la obra de Pacheco y Roelas. De igual calidad es el Crucificado. En cuanto a los otros trabajos que representan a los apóstoles, por lo que hemos podido estudiar en la iglesia y con el magnífico ejemplo del *San Pablo* expuesto en el museo sevillano, debe pensarse en que, pese al contrato antes mencionado, la participación del taller fue muy extensa, interviniendo quizá los hermanos Polancos, siguiendo grabados de Rubens, como era corriente entonces. En el *San Pablo*, la forma de estar vista la luz, las pinceladas demasiado gruesas y el color verde viejo del manto así nos lo hacen suponer (14).

Para terminar, queremos mencionar unas obras muy importantes para el estudio de la evolución del arte de Zurbarán en su última época. Estas obras, pintadas después de 1640, conservadas en el Palacio Arzobispal de Sevilla y casi desconocidas, representan a Santo Domingo, San Bruno, San Francisco de Asís y San Pedro Mártir. Son obras de cuerpo entero, y sorprenden por su frialdad de color y sus fondos, de un tono azulado claro. Estas cuatro pinturas, que no pudo estudiar Soria (15), presentan una visión nueva dentro del estilo, algo blando, en que cayó su arte al final de su vida.

Como resumen, podemos asegurar que, pese a la continua emigración de obras, todavía se conservan en la región andaluza cuadros importantísimos del arte del maestro. Junto a la imponente colección del convento de Guadalupe, en Cáceres, todavía los museos provinciales de Bellas Artes de Sevilla y Cádiz poseen los más preciados conjuntos en el arte del «pintor de la mística».

R. T. M.

NOTAS

(1) REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA: *Catálogo de la Exposición Homenaje a Zurbarán.* Sevilla, 1964.

(2) MARTÍN S. SORIA: *The Paintings of Zurbaran.* Edición completa. Phaidon Press. Londres.

(3) Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, por don Carlos Serra y Pickman y don José Hernández Díaz, en la recepción pública del primero, el 16 de diciembre de 1934. El señor Serra y Pickman indica 1655 como posible fecha de atribución.

(4) MARÍA LUISA CATURLA: *Exposición celebrada en Granada.* Madrid, 1953. Aunque esta ilustre investigadora se muestra partidaria de considerar las pinturas de la Cartuja de las Cuevas como hechas alrededor de 1623, cita el detalle curioso de la hombrera del paje que saluda a San Hugo. Estos «hombrillos» se documentan hacia 1636, cuando se cita: «...el embarazo que causan los hombrillos de las ropillas que ya conforme al uso corriente tienen su asiento en igual distancia del codo al hombro...» (*Discurso contra malos trajes y adornos lascivos.* A. Carranza, 1636.)

(5) RAMÓN TORRES MARTÍN: *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII.* Sevilla, 1963. Catalogados con los números 147 y 148, respectivamente.

(6) RAMÓN TORRES MARTÍN: *Op. cit.*, pág. LXXVI, nota 1.

(7) CÉSAR PEMÁN: «Zurbarán, en la hora actual», en *Revista de Estudios Extremeños,* tomo XVII, pág. 285; año 1961.

(8) RAMÓN TORRES MARTÍN: *Op. cit.* Bodegones publicados por vez primera y catalogados con los números 109 y 110.

(9) Don JOSÉ SEBASTIÁN BANDARÁN: «Una Inmaculada de Francisco Zurbarán», en *A. Hispalense,* núms. 64-65, 119, 201; 1954.

(10) Recientemente expuestas en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA ISABEL DE HUNGRÍA: *Catálogo de la Exposición Homenaje a Zurbarán*; Sevilla, 1964. *La Anunciación,* reproducida en blanco y negro.

(11) RAMÓN TORRES MARTÍN: *Op. cit.*, pág. XL.

(12) RAMÓN TORRES MARTÍN: *Op. cit.* Catalogadas, respectivamente, con los números 37, 39 y 76.

(13) JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: «Los zurbaranes de Marchena», en *Archivo Español de Arte,* núm. 101, pág. 31; Madrid, 1953.

(14) RAMÓN TORRES MARTÍN: «Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán», en *Revista de Estudios Extremeños.* Diputación Provincial de Badajoz, 1964.

(15) MARTÍN S. SORIA: *Op. cit.* — RAMÓN TORRES MARTÍN: *Op. cit.* Catalogadas con el número 150.



SAN LORENZO.
Museo de Bellas Artes.
Cádiz.

TRIUNFO
DE SANTO TOMAS DE AQUINO.
Museo de Bellas Artes.
Sevilla.




BANCO IBERICO



MADUREZ DE UN ARTE

(Los lienzos de Guadalupe)

por FRAY ARTURO ALVAREZ



En una conmemoración zurbaraniana no puede faltar el monasterio de Guadalupe. Y el número monográfico de la revista MUNDO HISPÁNICO, que pretende honrar dignamente al gran pintor extremeño en el tercer centenario de su muerte, no podía olvidar el santuario que en la extensa geografía zurbaraniana representa un hito fundamental, ya que la obra del artista pacense en Guadalupe es altamente valiosa si tenemos en cuenta su volumen, calidad y enmarque.

Por eso queremos estudiar la presencia del hijo prócer de Fuente de Cantos en el cenobio de las Villuercas, y no tanto su estadía física —que hoy por hoy está sin demostrar, aunque nos parece lógica y necesaria—, sino la superviviente presencia de su espíritu en una parte de su obra que, justamente, ha sido calificada por muchos como lo más representativo de su maduro pincel.

Para alcanzar el porqué en Guadalupe de un maestro que era contratado por monasterios opulentos y afamados, recordemos que el cenobio y santuario de las Villuercas lograba en el siglo XVII el apogeo de su grandeza material, y el influjo que ejerciera en la España de los Trastamaras y Reyes Católicos perduraba, acrecentando incluso, en la dinastía de los Austrias.

En un ambiente así era lógico que los cultos monjes jerónimos buscaran lo mejor para Guadalupe, ya que contaban con prestigio y medios económicos para encargar los trabajos del convento a figuras de renombre, como fueron, antes de Zurbarán, el escultor Anequín Egas, los rejeros fray Francisco de Salamanca y Juan de Avila, el pintor Juan de Flandes, el entallador Montenegro, etc. Ahora tocaba la vez al hijo de Fuente de Cantos, cuando la celebridad aureolaba ya su nombre en una época del más grande esplendor pictórico en la España del realismo; cuando los pinceles del Greco, Velázquez, Ribera..., nos legaban obras inmortales.

En 1636 era elegido prior de Guadalupe fray Diego de Montalvo, cuyo nombre, como persona de empuje y buen historiador del monasterio, se ha perpetuado en los anales del cenobio jerónimo. Entre las primeras grandes obras que planeó, fue la construcción de una lujosa y amplia sacristía que sustituyera a la que resultaba ya insuficiente.

Aunque las actas capitulares de aquellos años se han perdido, por unos índices que de ellas se hicieron en el siglo XVIII sabemos que en 1638 se tomaron nada menos que tres acuerdos en relación con una obra sin segundo en España, y que, planeada—a lo que parece—por la de El Escorial, resultó muy superior en grandiosidad y belleza. Era lógico que se midiera con prudencia una decisión que había de costar al monasterio más de 4.000.000 de maravedises.

Se buscaron maestros para ejecutar la obra arquitectónica y su adorno. Afortunadamente, podemos ofrecer aquí todos sus nombres, y hasta las cantidades exactas que se pagaron a cada maestro. Buscando en el rico archivo de Guadalupe algo nuevo e inédito que no hallaron muchos investigadores y que no encontró don Elías Tormo ni el diligente franciscano padre Rubio, hemos tenido la fortuna de tropezar con todas las cuentas de esta obra fastuosa, y va a ser MUNDO HISPÁNICO el primero en que reflejemos estos hallazgos, tan importantes como actuales.

Hasta ahora sabíamos lo que claramente consta en la misma sacristía: las fechas en que se comenzaron y acabaron las obras y los priores bajo cuyo mandato se construyó la gran sala. Salvo la paternidad de sus lienzos decorativos—en que los historiadores y críticos de arte discrepan profundamente—, ningún dato concreto de valor podía orientarnos. Se han lanzado hipótesis respecto al autor de los frescos de la bóveda, se ha pensado si hasta en el estofado y pintura de los marcos pudiera verse la mano de Zurbarán, se discurre sin unanimidad sobre cuántos lienzos llevan la firma...

Hoy sabemos mucho más. Los documentos por nosotros encontrados ofrecen nombres y datos de gran interés para juzgar la obra y, por exclusión, saber lo que es y no es de Zurbarán, aunque habremos de resumir mucho la transcripción de todo lo que hasta hoy es nuevo. Sin embargo, veamos algunos datos curiosos en relación con la monumental sacristía de Guadalupe.

PLANOS DE LA SACRISTIA. — «Pagose a un padre carmelita que uino a dar la traça de la sacristia = seis mill y ochoçientos marauedises.» (Año 1638.)

MAESTROS DE LA OBRA.—«A se pagado a *pintiero* y *sebastian prieto* maestros de la dicha obra = quarenta y dos mill y duçentos y sesenta y nuebe marauedises.» (1638.)

«Pagose a sebastian Prieto maestro de la obra de la sacristia = quarenta y çinco mill y seteçientos y quatro marauedises.» (1639.)

MANUEL RUIZ, FIGURA CENTRAL.—Pesando las citas y sumando las veces que este pintor y dorador figura, así como los maravedises que se le pagaron, creemos que se trata del principal artista de la obra. Así, por ejemplo, se dice de él:

«Anse pagado a manuel rruiz pintor y dorador a quenta de la obra de los quadros retablo y sacristia = duçientos y zinquenta mill y duçientos y çinquenta y quatro marauedises.» (1639.)

«Anse pagado a manuel Ruiz pintor y dorador de la sacristia = tres mill y quatroçientos marauedises a su quenta.» (1640.)

«Anse dado a manuel Ruiz pintor = mill y seteçientos marauedises.» (1644.)

«Anse pagado a manuel Ruiz a quenta de la pintura que hace en el atrio de la sacristia = setenta y tres mill y quinientos y quarenta y seis marauedises.» (1645.)

MATERIALES GASTADOS.—Entre otras muchas, hallamos estas partidas:

«De ziento y cinquenta y nueue arrobas de ieso, y acarreto dello... = nouenta y çinco mill y tresçientos y ueintivn marauedises.» (1639.)

«De catorze fanegas de cal blanca para la sacristia y acarreto dellas = mill y çiento y nouenta marauedises.» (1639.)

«De oro, colores y iesos mate = y jornales de pintores = tresçientos y ueinte y seis mill y quatroçientos y nouenta i seis marauedises.» (1639.)

«De oro, colores y otros gastos que se an echo en la obra de la sacristia = ochenta i çinco mill quinientos y veinte i siete marauedises.» (1640.)

«De pinturía (sic) Oro y mermellon (sic) para la sacristia = treinta y nueue mill y treinta y dos marauedises.» (1643.)

PIEDRAS Y MARMOLES.—«Anse pagado a los jornaleros que an seruido en la obra de la sacristia y a *francisco lopez* cantero y de la castaña que se dio para los bueyes desta obra y a *baltasar gonzales* que saco la piedra = Çiento y veintiocho mill y çiento y beinte marauedises.» (1638.)

«De gasto de ir a Portugal a concertar las piedras para el solado de la sacristia = çiento y sesenta y seis mill y çinquenta y seis marauedises.» (1639.)

«Pagaronse a *manuel gomez* vezino de vadajoz a quenta de el solado y piedras de la sacristia = çiento y treinta y dos mill çiento y nouenta i dos marauedises.» (1640.)

«De porte de las piedras que se truxeron para la sacristia desde madrid a la *puente* = nueue mill y çiento y ochenta i quatro marauedises.» (1643.)

«Anse pagado a *juan francisco* y en su nombre a *vicente* semeria a quenta de la obra de marmol para la sacristia = quatrozientos y ueinte y tres mill y sesenta y ocho marauedises.» (1643.)

«Pagaronse a *juan* diaz çabal oficial marmolista que trabaxo en la obra de la sacristia = ocho mill y duçientos y çincuenta y çinco marauedises.» (1646.)

FRAY JUAN DE LA PEÑA, PINTOR.—«Dieronse al *Padre Fr. juan de la peña* Profeso de s. Bartolome (de Lupiana) = quatro mill y ochenta marauedises para ir a su casa por auer auidado a la pintura de la sacristia.» (1640.)

PAGO A LOS ENSAMBLADORES Y DORADORES DE HIERRO.—«Anse pagado a los ensambladores que hacían los cajones para la sacristía = treinta y çinco mill quatroçientos quarenta y çinco marauedises.» (1643.)



LOS LIENZOS DE GUADALUPE

«De dorar los bonzes para los cajones y fuente de la sacristía = Dos mill y nouecientos y noventa i dos marauedises.» (1643.)

«De dorar las visagras para la sacristía = quatro mill y ochocientos y nouenta y seis marauedises.» (1644.)

PANES DE ORO.—En distintas partidas se citan 13.000 panes de oro empleados en la sacristía.

Y pasamos ya a la figura central de nuestro estudio: Zurbarán. En relación con su presencia en Guadalupe, cabe establecer tres preguntas: ¿Conoció Zurbarán el monasterio de Guadalupe y el lugar a que iban destinados sus lienzos? ¿Dónde pintó Zurbarán sus cuadros para Guadalupe? ¿Cuántos lienzos pintó y cuántos existen de su mano en Guadalupe?

Quisiéramos responder a los tres interrogantes a base de los nuevos hallazgos, pues el apoyar nuestras conclusiones en lo que sobre estos puntos se ha escrito por muchos, sería prolijo y engorroso, ya que se multiplicarían las contradicciones. Además, ante los documentos originales que nos sirvan de base, caen por tierra muchas teorías hasta hoy aceptadas.

1. ¿Conoció Zurbarán Guadalupe? Documentalmente, no podemos afirmarlo. Pensamos, no obstante, que sí, pues dada la fama de este convento, no ya como artista, sino en calidad de romero, debió de peregrinar al santuario corazón de su Extremadura, tal vez cuando moraba de asiento en Llerena.

La competente zurbaranista María Luisa Caturla piensa que pudo acercarse al santuario de Guadalupe en 1636, con ocasión de subir desde Sevilla a Llerena, para concertar sus lienzos para el retablo de Nuestra Señora de la Granada. Claro está, en esa fecha no pudo conocer los planos de la nueva sacristía ni apalabrar su obra, ya que hasta 1638 no se acordó ésta.

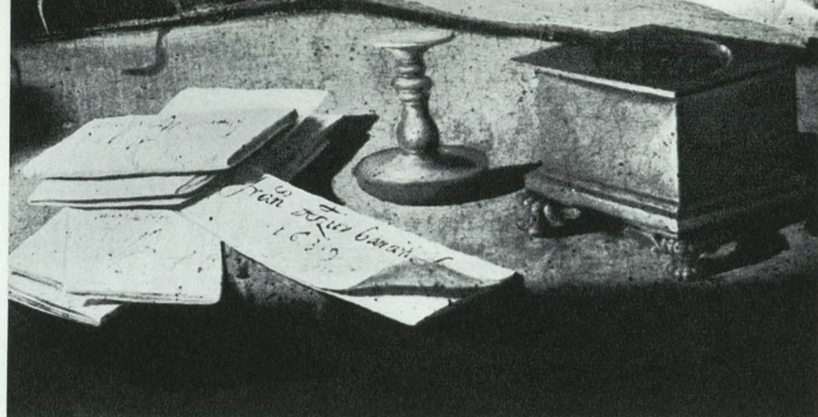
Sin embargo, pensando que en 1638 pintó Zurbarán las decoraciones para el barco de ceremonias *El Santo Rey Don Fernando*, que Sevilla regaló al rey Felipe IV, preguntamos si no viajaría para ello a Madrid con tal motivo, y al subir o bajar pasara por Guadalupe. De 1638 data uno de sus cuadros del santuario extremeño. Y resulta muy difícil comprender que Zurbarán pintara este y otros lienzos tan acabadamente medidos y calculados para el sitio en que están, sin conocer previamente el marco a que iban destinados.

2. ¿Dónde pintó sus cuadros de Guadalupe? Aunque no todos los zurbaranistas estaban en ello, muchos—los más caracterizados, tal vez—piensan que el artista de Fuente de Cantos vino a Guadalupe y aquí produjo esas maravillas de su pincel ya maduro. Así lo cree, por ejemplo, Bernardino de Pantorba. Era difícil, desde luego, que precisamente en los años 1638 y 1639 pudiera Zurbarán morar en Guadalupe, ni siquiera temporadas, enfrascado, como estaba, en los lienzos para la Cartuja de Jerez y en cuadros para otros templos sevillanos; pero con certeza nada sabíamos.

Hoy está claro que sus cuadros de Guadalupe fueron pintados en Sevilla. Las palabras que vemos en las citadas cuentas «De un quadro de pintura que se trajo de seuilla y colores para pintar la sacristía = ...», en 1638, son elocuentes. Sobre todo lo son las cuentas pagadas en 1639: «Anse pagado a quenta de los quadros de pintura para la sacristía que se traen de seuilla y los que hizo (¿lanchares?) = trezientas y ueinte y quatro mill y quinientos y sesenta y quatro marauedises.»

Es cierto que en estas facturas no se especifica qué lienzos se trajeron de Sevilla para la sacristía, pero el contexto nos hace pensar en los zurbaranes. Y por lo que se refiere al cuadro vulgarmente llamado «perla» de Zurbarán —y que en las cuentas se denomina cuadro de los ángeles—, la afirmación está tajante, pues hablando la factura de Zurbarán como residente en Sevilla, y pintor de dicho cuadro, añade: «...*y se pago de traerle:* seisçientos y Doçe marauedises.»

Finalmente, se nos plantea la cuestión más difícil de resolver: el número de lienzos pintados por Zurbarán para Guadalupe. Aquí es donde menos unidad de criterio reina entre los entendidos que tratan el problema. Desde los más generosos, que le atribuyen todos los cuadros de la sacristía, todos los que están en la capilla de



Firma de Zurbarán en el cuadro DON GONZALO DE ILLESCAS, de 1639.

Asiento de lo que se pagó a Zurbarán por el cuadro «de los ángeles». (Archivo de Guadalupe, legajo 152.)

Otra anotación de pago referente a un cuadro «que se trajo de Sevilla».

Nueva referencia de pago a Zurbarán por el lienzo «del señor san Miguel». (Legajo 152.)



San Jerónimo y dos del coro (21 en total), hasta quienes incluso le discuten la paternidad sobre algunos de la misma sacristía..., hay una gama extensa de posiciones.

Es indudable que a veces no se precisa la firma para identificar un cuadro. Y también es cierto que en todos los sobredichos lienzos cabe ver el pincel de Zurbarán o su espíritu al menos. Por otra parte, ante la afirmación de historiadores que pudieron tener a mano la documentación necesaria para afirmar con pie seguro, era lógico que muchos se dejaran guiar por ellos.

Los cuadros que entran en litigio son:

LOS LIENZOS DE GUADALUPE

SACRISTIA.—Ocho grandes lienzos que representan a otros tantos monjes jerónimos que en la historia de Guadalupe dejaron fama de santos: el padre Yáñez recibiendo la birreta del rey Enrique III, la misa milagrosa del padre Cabañuelas, el padre Illescas, el padre Salmerón confortado por Cristo, las tentaciones del padre Orgaz, la visión de fray Pedro de Salamanca, fray Martín Vizcaíno dando limosna y fray Juan de Carrión despidiéndose de la Comunidad para morir.

CAPILLA DE SAN JERONIMO.—Dos lienzos grandes representando los azotes y tentaciones de San Jerónimo; uno, mediano, que nos ofrece la apoteosis del santo penitente, y ocho pequeñitos lienzos—no tablas, como muchos dicen—, en el estilóbato del altar, con figuras de santos monjes y monjas jerónimos.

CORO.—Dos grandes lienzos, en sendos retablos laterales, que representan a San Ildefonso de Toledo y San Nicolás de Bari.

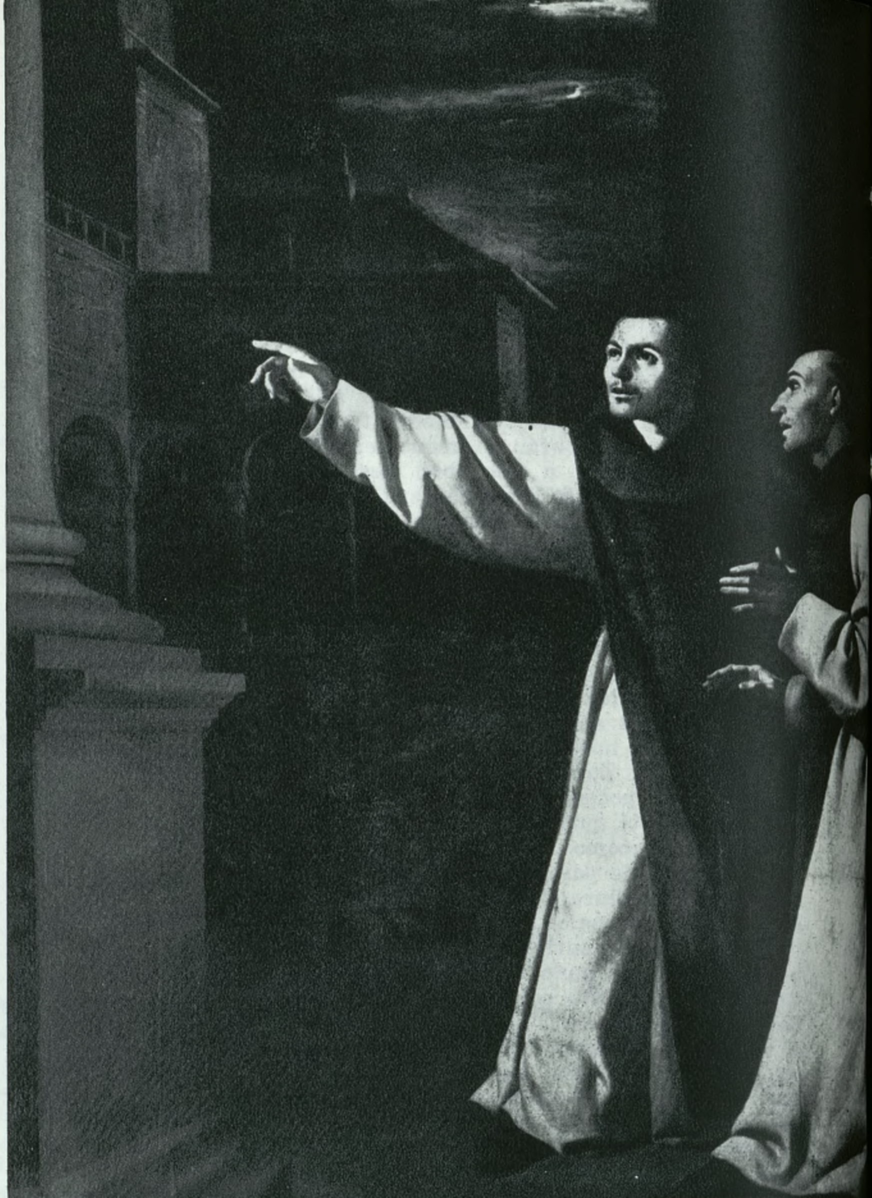
Comenzando por el coro, los pareceres se dividen. Hanlos atribuido a Zurbarán el historiador del monasterio padre San José (siglo XVIII), Ponz, Ceán y otros. Generalmente se tiene hoy como de Zurbarán el de San Nicolás tan sólo; y don Elías Tormo pensó que ninguno de los dos era del pintor extremeño y atribuyó el de San Nicolás a Antonio Pereda.

Desde luego, si los hubiera pintado Zurbarán, deberían constar sus pagos en las cuentas, lo mismo que figuran otros que salieron de su mano. Y como nada se dice de ellos..., nosotros creemos que no es Zurbarán su autor, aunque sin negar la posible influencia de su arte tal vez en ambos, pues el de San Ildefonso nos recuerda un Zurbarán de Zafra y el San Nicolás tiene gran parecido con el padre Illescas de la sacristía guadalupense.

Pasando a la capilla de San Jerónimo, tenemos un lienzo que no admite dudas: el de los ángeles o *Apoteosis* del santo. Las cuentas de 1646 nos dicen: «Pagose a F(rancis)co de çurbaran pintor de su magestad y veçino de la ciudad de seuilla del quadro que pinto de los angeles = Beinte y dos mill y quinientos y beinte y çinco m(a)r(avedise)s y sin esto se pagaron del deposito de n(uest)ro p(àdr)e Fr. ambrosio de castellar tresçientos y treinta y siete rreales y medio con que haçen mill rreales que llebo por el. y se pago de traerle = seisçientos y Doçe marauedises: y junto esto con lo que se pago haçen Beinte y tres mill y çiento y treinta y siete m(a)r(avedise)s.» Y en las cuentas de 1647 se añade: «Pagose a Fran(cis)co de zurbaran Pintor de Resto de el quadro que pinto de los angeles = seis mill y ochoçientos m(a)r(avedise)s.»

En cuanto a los pequeños lienzos—eran 10 y quedan ocho—, Gaya Nuño los llama «incuestionablemente zurbaranes», Tormo asegura que son de la escuela de Zurbarán, Caturla y otros estiman ser de su mano. En las cuentas nada se dice, y por el peso del argumento del silencio donde éstas debieron hablar..., juzgamos que no son del artista de Fuente de Cantos.

Por lo que se refiere a los cuadros de azotes y tentaciones, existe muy poca conformidad de pareceres. El citado historiador padre San José atribuye el primero a Ribera y el segundo a Zurbarán. Pantorba cree que ambos son del artista pacense, y lo mismo sostienen Gaya Nuño y otros. En cambio, don Elías Tormo juzga de Ribera el de las tentaciones y de Zurbarán o su escuela el de los azotes. Las cuentas tampoco nos



LA PREMONICION DEL HERMANO PEDRO DE SALAMANCA.

EL HERMANO JUAN DE CARRION ESPERA LA MUERTE.



Flagelación de San Jerónimo.

Tentaciones de San Jerónimo.



Enrique III con el Padre Yáñez (Fragmento).



Don Gonzalo de Illescas, Obispo de Córdoba (Fragmento).

La caridad del Hermano Martín de Vizcaya (Fragmento).



La Misa del Padre Cabañuelas (Fragmento).





CRISTO RECOMPENSA AL HERMANO ANDRES DE SALMERON.

SAN JERONIMO ES LLEVADO AL CIELO.





LOS LIENZOS DE GUADALUPE

ofrecen luz, y sacamos la misma conclusión que en los cuadritos pequeños.

SACRISTIA.—Entre las cuentas halladas tenemos una partida en 1640 que dice:

«Anse pag(a)do a fran(cis)co de zurvaran pintor vez(in)o de s(evill)a = treinta i çinco mill treçientos y sesenta m(a)r(avedise)s de los quadros que hauia hecho p(ar)a la sacristia.»

Y en 1643: «Pagosele a fran(cis)co de Zurvaran de resto de las pinturas que hizo p(ar)a la ss(acristi)a = quince mill y duçientos y sesenta i seis m(a)r(avedise)s.»

¿A qué lienzos se refieren estas cuentas? Si la palabra *sacristía* la tomamos en sentido amplio, englobando en ella también la contigua capilla de San Jerónimo, cabría pensar que se habla de todos los lienzos de la estancia, y en ese caso podríamos atribuirlos todos a Zurbarán.

Pero creemos que no es ésa la interpretación. La palabra *sacristía* se refiere exclusivamente a la gran sala decorada con los ocho lienzos antes citados. Y nos apoyamos para sentir así en que otras veces las mismas cuentas hablan de la «capilla de nuestro Padre San Jerónimo» o también «capilla de los ángeles», como diferente de la sacristía. Por lo tanto, los lienzos que se pagan a Zurbarán, hechos para la sacristía, son únicamente los grandes que se hallan en la gran sala.

Tomando en sentido estricto la palabra *sacristía*, tenemos en ella ocho lienzos. ¿Son todos de Zurbarán? El sentido de las cuentas así parece darlo a entender, y eso sostienen hoy todos los zurbaranistas. Desde luego, hay seis lienzos firmados de su mano; no cuatro o cinco, como alguno ha escrito, ni los ocho, como otros afirman. Están firmados: *Padre Cabañuelas* (1638), *Padre Yáñez, Illescas, Salmerón, Vizcaíno* y *Carrión* (1639). Los dos más oscuros e inferiores en calidad no están firmados. Al menos en ellos no hemos podido hallar el nombre de su autor.

Respecto a los dos no firmados, cabría discutir. ¿Por qué no tienen firma, si los pintó el mismo que firma los restantes y en igual época? ¿Porque algún discípulo le ayudó, y Zurbarán no quiso firmar lo que no era totalmente suyo? ¿Porque consideró estos lienzos menos dignos de su pincel? ¿Porque no se le ocurrió firmarlos, sencillamente, como tampoco firma otros suyos de gran valor? Sin firma y todo, son enormemente zurbaranescos, y como auténticos los juzgamos. A no ser que nos exponga a un fracaso el nombre que no hemos podido descifrar y que nos parece suena Lanchares, citado en una cuenta de cuadros de pintura para la sacristía que se traen de Sevilla, «y los que hizo... ¿Lanchares?», pues al no estar firmados estos dos, pudieran ser de ese pintor. Y hasta cabría pensar si no es dicho ¿Lanchares? autor de los lienzos que hemos quitado a Zurbarán y se hallan en la capilla de San Jerónimo.

Y ahora, para terminar, una última cuestión:

En una factura de 1645 se cita la cantidad de «çien mill seiscientos y setenta y quatro m(a)r(avedise)s», para pagar a «francisco de çurbaran pintor de su magestad a quenta del lienço del señor san miguel para el altar.» Y por el contexto sabemos que se alude al de la capilla de San Jerónimo.

¿A qué lienzo se refiere? Ni existe ni consta que haya existido en Guadalupe tal lienzo de San Miguel. ¿Será equivocación y se refiere la factura al de los ángeles, que preside el ático de la capilla citada? No parece fácil un error de este volumen en cuentas oficiales, tanto más que a éste se le llama en dos ocasiones «lienzo de los ángeles».

Conclusiones

1.ª Zurbarán debió de conocer Guadalupe, pero no consta.

2.ª Los lienzos para Guadalupe fueron pintados por Zurbarán en Sevilla.

3.ª Aparte otros varios a él atribuidos con más o menos probabilidad, sólo constan ser de Zurbarán seis lienzos de la sacristía y el de los ángeles. Seguramente también lo son los dos que en la sacristía no llevan su firma.

F. A. A.



PRESENCIA E INFLUENCIA EN HISPANOAMERICA

por el MARQUES DE LOZOYA 

SAN ANTONIO DE PADUA.
Museo de Arte.
São Paulo
(Brasil).

SAN FRANCISCO.
Colección del doctor
Alejandro E. Shaw.
Buenos Aires.

PRESENCIA E INFLUENCIA EN HISPANOAMERICA

JESUS, CON LOS DISCIPULOS EN EMAUS.
Museo de la Academia de San Carlos. México.



DURANTE el otoño del año 1941, poco después de terminada nuestra guerra, y apenas iniciada la segunda gran contienda internacional, acudí a Lima, formando parte en la Comisión que había de representar a España en la conmemoración centenaria de la muerte de Francisco Pizarro y del descubrimiento del Amazonas por Francisco de Orellana. Todo el tiempo que me dejaban libre las ceremonias oficiales y los agasajos privados, me dedicaba afanosamente, acompañado de alguno de mis buenísimos amigos peruanos, a visitar los monumentos que enriquecen la que fue capital del virreinato. El día 24 de noviembre (fiesta de mi santo patrón, San Juan de la Cruz), a primera hora de la tarde, recorrí, en compañía de José de la Riva Agüero, el más profundo conocedor del Perú prehispánico y del Perú virreinal, y del arquitecto Marquina, el inmenso convento de San Francisco, verdadera ciudad monástica, entonces medio arruinado por el terremoto de 1940. El penetrar en la sacristía, cuyos muros estaban adornados por una serie de 15 grandes lienzos, se apoderó de mí una sensación singular: la de encontrarme muy lejos de allí, en otra sacristía monacal: la del monasterio extremeño de Guadalupe. Me di cuenta de que aquel extraño efecto estaba producido por los rosas, los azules y los grises; por la fuerza del claroscuro, por la luminosidad de aquellos cuadros—un apostolado completo, con las figuras de Nuestro Señor y la Virgen—, en un ambiente barroco. Un nombre me vino a la mente y a los labios: Zurbarán. Recuerdo la alegría de Riva Agüero ante el hallazgo, que confirmaba su opinión de la existencia en Lima de un gran arte importado de la metrópoli y en parte destruido por los terremotos y por el clima.

Al día siguiente volví al convento, esta vez acompañado por mi joven amigo Enrique Dammert. Se había dado orden de que uno de los grandes cuadros estuviese descolgado, y quiso mi buena fortuna que el elegido fuese el mejor de la serie: el *San Andrés*, con túnica rosa. En días sucesivos fui examinando toda la serie, y se aguó un poco mi entusiasmo. Algunos de los lienzos son obra de taller y otros se hallan tan maltratados (como he indicado, la constante humedad del clima limeño es fatal para la pintura), que podían darse por perdidos. Alguno, además, muy repintado por mala mano. El 27 de noviembre expuse el resultado de mis investigaciones en una



LAS LAGRIMAS DE SAN PEDRO.
Colección de don José Luis Bello y Zetina.
Puebla (México).

SANTA MARIA MAGDALENA.
Museo de la Academia de San Carlos.
México.

conferencia en el colegio de la Concepción, de padres jesuitas, a la cual acudió «toda Lima», presidida por la esposa del Presidente Prado. Pude proyectar buenas fotografías y compararlas con cuadros conocidos del pintor de Fuente de Cantos. En posterior recorrido por el Alto Perú comprobé la repercusión de la serie limeña. En el coro del convento de San Francisco de Arequipa encontré copias de una parte del *Apostolado de San Francisco* de Lima, y en la maravillosa iglesia de Santiago de Pomata, floración de piedra esculpida a orillas del lago Titicaca, a 4.000 metros de altura, en uno de los paisajes más desolados de la tierra, aún encontré otra copia, de medio cuerpo, de la serie limeña.

Sin duda, el taller de Francisco de Zurbarán no daba abasto para crear series icónicas con destino a Lima. Guinard ha encontrado en el Archivo de Protocolos de Sevilla algunos contratos de cuadros, hoy perdidos, que fueron enviados al Perú. Marco Dorta supone que el *Apostolado de San Francisco* fue llevado a Lima en 1625 por el lego fray Miguel Huerta, arquitecto franciscano que vino a España como procurador de los conventos de su Orden y a quien poco antes de embarcar en Sevilla se concedió, en una real cédula, permiso para llevar consigo a América cierto número de libros y de imágenes y «un cajón de lienzos de pinturas». Los mercaderes que de las Indias rendían viaje en Sevilla cargaban los navíos en su retorno con las mercaderías que se acumulaban en el emporio sevillano. Para las nuevas fundaciones en que los encomenderos desplegaban su devoción y su magnificencia, los talleres de la ciudad proveían de esculturas y de cuadros. Ninguno de estos talleres gozaba de la fama y del prestigio del de Francisco de Zurbarán.

El día 17 de diciembre del mismo año 1941, almorzando, en Lima, en la Embajada de España, el embajador, Pablo Churruca, marqués de Aycinena, me comunicó que había visto en el convento limeño de la Buena Muerte, de padres camilos, una serie de cuadros en que había creído reconocer el estilo de Zurbarán. Con el mismo Pablo Aycinena, apasionado por el arte, me personé en el convento, y pude examinar los cuadros, descolgados, con todo detenimiento. Se trata de una de esas series icónicas de personajes verticales en un paisaje de montañas boscosas que llena la mitad inferior del cuadro, a las que era tan aficionado el pintor extremeño. La de la Buena Muerte, integrada por 13 lienzos, representa a santos fundadores de órdenes religiosas, entre ellos: San Benito, San Bernardo, San Francis-

PRESENCIA E INFLUENCIA EN HISPANOAMERICA



SANTIAGO EL MAYOR.
Convento
de San Francisco.
Lima.

co, San Antón, Santo Domingo, San Ignacio, San Camilo de Celis y el profeta Elías, fundador de la Orden del Carmen, según la devota versión de los escritores carmelitanos. Recuerdo que la impresión que consigné entonces no fue favorable a la intervención directa de Zurbarán en esta hermosa colección. Me parecieron, los mejores, obras de taller; otros, copias tardías. En el *San Elías* advertí una influencia directa de Juan de Valdés Leal. Posteriormente, Martín S. Soria supo ver lo que yo, acaso, no acerté a valorar, y atribuye la serie entera al pintor de Fuente de Cantos.

La honda huella que en la pintura mexicana del siglo XVII dejó Zurbarán indica que la importación de cuadros de su taller debió de ser copiosa. No hay, sin embargo, en el virreinato de Nueva España, una serie completa, como las de Lima y Guatemala. En el pequeño pero muy selecto Museo de la Academia de San Carlos, queda, entre algunas obras de taller, un cuadro excepcional: la *Cena de Emaús*, firmado en 1639. Cristo, en traje de peregrino, semejante al de los que andaban por los caminos que van a Compostela, parte el pan, ante el gesto asombrado de los dos discípulos—uno anciano y otro en la plenitud de la edad—, que empiezan a comprender el misterio. La luz ilumina intensamente la parte inferior del rostro del Señor, en tanto la frente queda en sombra, bajo el amplio sombrero. La luz, personaje principal en la composición, juega con los cabellos blancos del comensal anciano, ilumina plenamente al más joven y modela las vestiduras de los tres personajes con perfección incomparable. Todo el cuadro emana una profunda y serena espiritualidad. La calidad de las telas y de la naturaleza muerta esparcida sobre el mantel, revela, en su plenitud, la maestría del pintor. El colorido es de exquisita finura. En la Colección José Luis Bello, en Puebla, hay un lienzo de *Las lágrimas de San Pedro*, obra indudable de Zurbarán. Manuel Toussaint le atribuye, en el convento franciscano de Tlaxcala, dos pequeños santos, de cuerpo entero, «cuya factura recuerda las maravillosas pinturas del Museo de Cádiz». Para Angulo Iñiguez son obra indudable de discípulos los santos del convento de Tlanenpantla.

La influencia del artista, decisiva en la pintura de México, no penetra exclusivamente por lienzos importados del maestro, del taller o de sus seguidores, sino por un pintor excelente, formado en el ambiente de Zurbarán, y que se establece en México, en donde encuentra, en la enorme prosperidad económica del país, circunstancias propicias. Sebastián de Arteaga había nacido en Sevilla, el 15 de marzo de 1610, hijo de un platero, parroquiano de San Salvador. El 19 de abril de 1630 obtiene su carta de examen en el oficio de pintor. En 1633 mantenía en Sevilla un taller, y en 1638 era vecino de Cádiz. En 1643, ya en México, presenta un escrito al Santo Oficio de la Inquisición, en que, alegando antecedentes familiares, solicita un cargo en el Tribunal. El 29 de mayo se le extiende un despacho en que se le nombra notario de la Santa Inquisición en la capital del virreinato. Casó en la ciudad con doña Juana, hija del milanés Juan Ambrosio Longone, tejedor de brocados. El 12 de agosto de 1656 había muerto ya.

La obra de Sebastián López de Arteaga no es muy copiosa, y en ella hay tal diversidad de estilos, que, contrapuestos algunos de sus cuadros, no parecen proceder del mismo pintor. Frecuentemente recordaba el manierismo de los discípulos de Roelas en los primeros años del siglo, quizás porque este estilo, elegante y devoto, se avenía mejor con las exigencias de los clientes mexicanos; pero en sus obras de más empeño, la evocación de Zurbarán se sobrepone a todo. A mí me parece que el gran lienzo de la *Incredulidad de Santo Tomás*, en la Academia mexicana, es el cuadro más importante que se pintó en América durante la época de los virreinatos. El tenebrismo es tan intenso como en los más característicos del Caravaggio. El torso del Señor y los paños que cubren la parte inferior del cuerpo y las cabezas de los discípulos son trozos admirables de pintura sevillana. Está firmado, con el título notarial del artista, y una inscripción explica su origen: «Hízose de los bienes del Capitán Francisco de Aguirre.» Según Toussaint, la figura, vestida a la moda de Felipe IV, que aparece detrás de la del viejo inclinado, es un autorretrato que coincide con la descripción que hizo del pintor su madre en un documento sevillano de 1620: «La cara redonda; los ojos grandes.» En otro de los cuadros más famosos de Arteaga, *Los Desposorios*, en la misma Academia, el artista recuerda a Roelas en la composición de los grupos angélicos, pero las vestiduras de los personajes principales tienen toda la finura cromática de Zurbarán.

También a Guatemala, uno de los epicentros del arte hispanoamericano, capital artística de toda la América Central, llegó la obra del taller sevillano del maestro de Fuente de Cantos. En la sacristía del convento de Santo Domingo —capital—hay un *Apostolado* completo que sin duda procede del convento de Antigua, arruinado por el gran terremo-



SAN FRANCISCO DE ASIS, ARRODILLADO.
Iglesia de San Francisco.
Bogotá.



SAN BARTOLOME.
Convento
de San Francisco.
Lima.

to de 1773. Es totalmente distinto del de Lima, y ofrece mayores semejanzas con el del Museo de Lisboa, publicado por Reynaldo dos Santos. Según Angulo Iñiguez, el *San Felipe* y el *San Matías* destacan por su excelente calidad, y pudieran ser de mano del maestro; los restantes parecen obra de taller; y *El Salvador* y *La Virgen*, que, como en Lima, completan la serie, son de otra procedencia. El *San Juan* es repetición fiel del que se conserva en el Museo de Córdoba, y el *San Matías* se asemeja al de Lisboa.

Que en el virreinato de Nueva Granada hubo pintura de Zurbarán o de su taller, parece evidente, por la huella que permanece en la pintura local, a la que lugo nos referiremos. En 1679 era corregidor de Ubaque, en la actual Colombia, el hijo primogénito de Bartolomé Esteban Murillo: capitán Gabriel Murillo, que murió en su estancia de Fagua el año 1700. Los documentos revelan que el capitán trajo de España una colección muy copiosa de lienzos. Es más que probable que estos cuadros fuesen de la escuela sevillana, y me parece casi seguro que entre ellos procediesen no pocos del taller de Zurbarán. En el inventario que a su muerte se hizo de los bienes que figuraban en su casa, en Santa Fe de Bogotá, se enumera un *Apostolado* compuesto de 14 lienzos y una serie de 12 con efigies de capitanes famosos (debe de ser la que en la carta de dote de doña María Murillo, hija del capitán en 1729, se denomina «de los de la Fama», de dos varas de altura). Bartolomé Esteban Murillo no era aficionado a estas series icónicas de santos, héroes o personajes del Antiguo Testamento, que, en cambio, prodigaba el fecundo taller de Zurbarán.

Los lienzos de Zurbarán o de sus discípulos, tan expresivos del sentimiento católico hispánico en su espíritu ascético y en su realismo, debieron de ser mercancía codiciada, que llegaba a los lugares más remotos por los más difíciles caminos. Enrique Marco Dorta encontró en una colección privada de Potosí un *San Francisco en oración*, obra de taller que procede de la capilla del condado de Comapayas, hacienda que perteneció a los condes de Casa Real de la Moneda. «Es un hermoso cuadro que prueba la dilatada área de expansión de las obras del pintor extremeño y de sus discípulos.» Hay noticia de envío de una de las series icónicas zurbaranescas —esta vez de césares romanos— a Buenos Aires. Y Buenos Aires, en virtud del sistema de monopolio de los Austrias y de los primeros Borbones, era el fin del mundo. Las mercancías de Europa habían de ser expedidas al puerto atlántico de Nombre de Dios; desde allí, atravesar a lomo de mula las fragosidades del Estrecho, para embarcar de nuevo de Panamá al Callao. El «Lazarillo de ciegos caminantes», que corre bajo el nombre del indio Concolorcorvo, describe la pavorosa ruta de tres meses que las recuas habían de seguir desde Lima hasta el Río de la Plata.

Francisco de Zurbarán es el padre de la pintura americana de los siglos XVII y XVIII, como Juan Martínez Montañés lo es de la escultura. La huella del famoso taller sevillano es decisiva en todas las «águilas» de la pintura virreinal. En México, José Juárez, Baltasar de Echave Rioja y Juan Tinoco dependen del maestro en el mismo grado que sus seguidores en Sevilla. El recuerdo de Zurbarán afluye a cada paso en la pintura de Santa Fe. Es patente en la *Adoración de los Reyes*, de Baltasar de Figueroa, y aparece en los mejores lienzos de Gregorio Vázquez de Arce. En Quito, las series icónicas de Nicolás Javier de Goribar, de personajes en pie, ante un paisaje que corta horizontalmente el lienzo hacia su mitad (los 16 cuadros que representan profetas del Antiguo Testamento en la compañía; la serie de reyes de Judá en Santo Domingo) responden a un concepto claramente zurbaranesco. El recuerdo del maestro de Fuente de Cantos informa la mejor pintura del Alto Perú—la actual Bolivia—, y es patente en el más insigne de los maestros potosinos: Melchor Pérez de Holguin. Hasta las Antillas alcanzó la estela del famoso taller sevillano. En el Museo de La Habana vi una cabeza de fraile que revela claramente su manera.

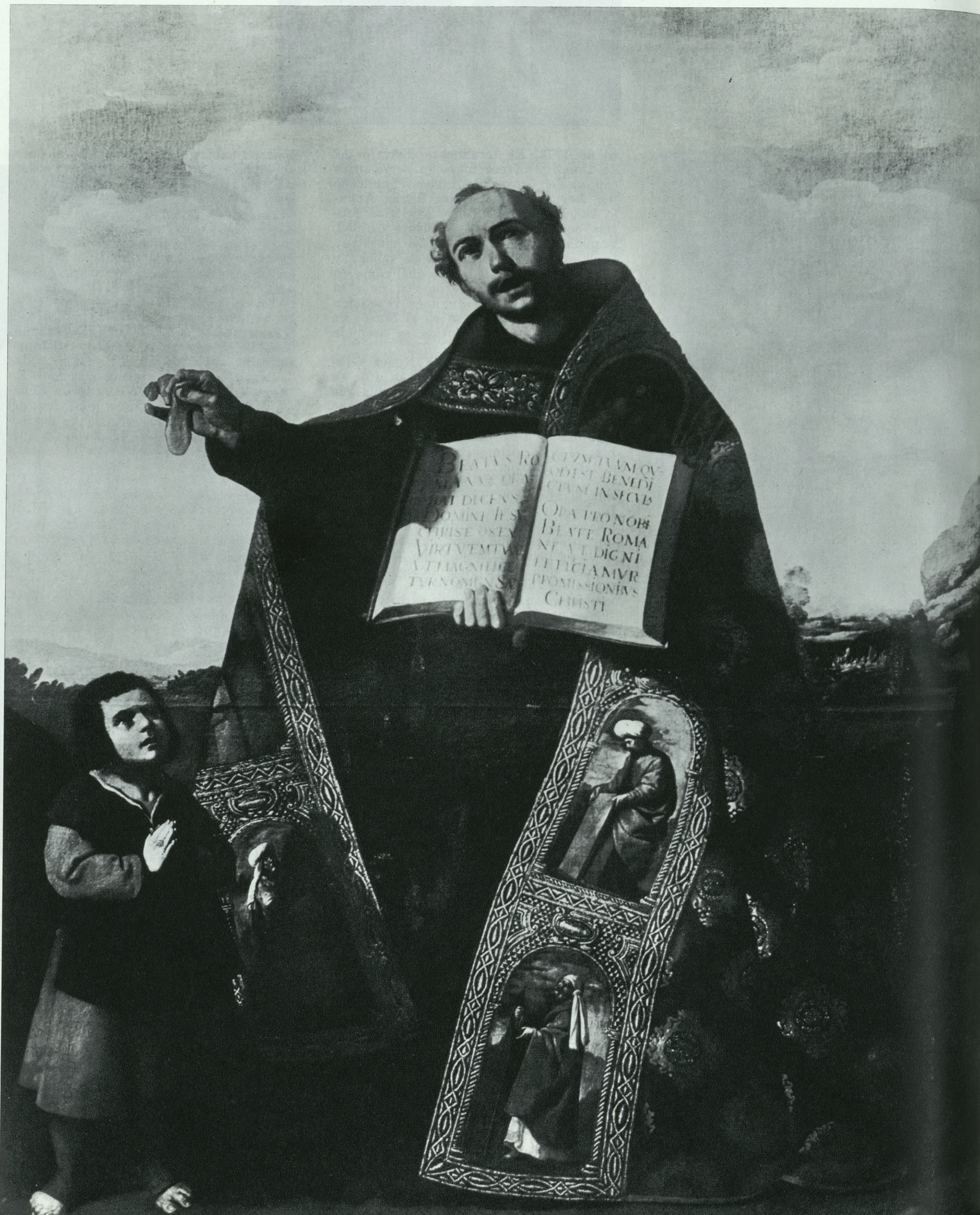
En el Perú, el estilo de Zurbarán penetra hasta el siglo XVIII. Los historiadores del arte peruano han notado la huella del maestro en los blancos hábitos mercedarios que, al mediar la centuria, pintaba Francisco Martínez para el convento de la Merced de Lima. El 26 de noviembre de 1941 fui con Enrique Dammert al convento franciscano de los Descalzos, al fondo de la famosa alameda, testigo de las aventuras de la Perricholi. Vi una *Huida a Egipto* que me pareció de algún discípulo sevillano de Zurbarán. Está firmado por Joaquín Urxeta, peruano, sin duda, en 1757. Y todavía en el siglo XIX se ha notado la influencia de Zurbarán en el gran lienzo *Funerales de Atahualpa*, de Luis Montero (1826-1868), que está en el Palacio Municipal de Lima y que pasa por ser el mejor cuadro de historia pintado en América.

MARQUES DE LOZOYA

JUAN ANTONIO
GAYA NUÑO

30 OBRAS

SAN ROMAN
Y SAN BARULAS.
Art Institute.
Chicago.



EN NORTEAMERICA

DOCTOR
EN AMBOS DERECHOS.
Isabella Stewart Gardner Museum.
Boston.



EN conmemoraciones cual la del altísimo pintor español que estamos celebrando son singularmente apasionantes los recuentos y estadísticas, siempre cambiantes, de la situación de sus obras. Ellos nos proporcionarán la clave de una progresiva y más ancha onda de admiración, con la siempre infalible consecuencia de que las naciones más celosas en la estimativa del arte van succionando piezas soberanas que, a su vez, ceden otros países menores en voluntad de coleccionar, ya sea por desinterés o por dificultades económicas. Bien se advertirá que el primer caso a que nos estamos refiriendo es el de Norteamérica, que al comienzo de nuestro siglo sólo poseía una tela de Zurbarán, en tanto que hoy—prescindiendo de más o menos discutibles pinturas de discípulos, de taller o de escuela—puede enorgullecerse con una treintena. No será preciso ser profeta para asegurar que cuando se celebre dentro de treinta y cuatro años otro centenario del artista—el cuarto de su nacimiento—la cantidad habrá crecido hasta proporciones que quizá no sospechemos. Precisamente, todavía no ha tenido consecuencias en este aspecto, por razón del poco tiempo transcurrido, la inmensa jerarquía acabada de conceder a la labor zurbaranesca por los estudios de Martín S. Soria y de Paul Guinard, que habrán de motivar por fuerza nuevas singladuras de obras de nuestro gran extremeño. Sobre cuál haya de ser el destino final de las mismas no parece que puedan caber muchas dudas.

Será el de los museos norteamericanos, paradero que ya nos habituamos a considerar natural y lógico, aparte haber comprobado por experiencia que es también aquel donde nuestras pinturas quedan dotadas de mayores mimos y solicitudes. También, donde son más ávidamente gustadas por masas de espectadores a escala muy diferente de la europea. Y, en fin, allí encuentran nuestros colores acomodo, que puede considerarse definitivo.

Las más de las obras que vamos a comentar pertenecieron a las grandes colecciones decimonónicas de Luis Felipe, Standish, Soult, Salamanca y Madrazo; vagaron luego largos años por otras colecciones menores de nacionalidad inglesa o francesa, y acabaron por llegar a estos puertos seguros, mucho más, desde luego, que lo fueron unos salones privados y siempre pendientes del incierto estado de finanzas de su propietario.

Otros cuadros han pasado directamente a Norteamérica desde colecciones españolas en fechas recientes, equivaliendo a ser extraídos de la oscuridad y el desconocimiento. De unas y otras procedencias, una espectacular selección de lienzos de Francisco de Zurbarán se distribuyeron—aparte colecciones privadas—en la National Gallery, de Washington; el Metropolitan Museum, de Nueva York; la Hispanic Society, de la misma ciudad, y los museos de St. Louis, Hartford, Boston, Chicago, Filadelfia, Cincinnati, Milwaukee, Dallas y San Diego. Ignoro si prenderá en algún organismo museal del gran país la idea de agrupar todos estos cuadros en una exhibición coincidente con el centenario. De hacerse, no resultaría sino una exposición espléndida. Tanto más si recordamos que el comprador americano ha seleccionado la

LA VIRGEN NIÑA ORANDO.
Metropolitan Museum.
Nueva York.



calidad escrupulosamente, acompañados siempre los dólares con unos dones escrutadores de primer orden.

* * *

El cuadro más viejo en la producción zurbaranesca que se conserva en los Estados Unidos es la airosa y delicada «Santa Lucía», de la National Gallery, de Washington. Se considera pintado hacia 1625 ó 1626, y es un hermoso acorde de rojos y verdes, matizados por la corona de rosas y por otras oportunas gamas. Curiosamente, sin posibilidad de rastrear sus orígenes ni el templo o convento para donde fuera pintado, el lienzo permaneció muchos años en una colección turca, la de Paul Somazzi (Esmirna), y no ingresó en el gran Museo del Potomac hasta 1943. Un bello lienzo, sin duda, pero muy superado por otro, sólo posterior en un año, el dramático «Cristo en la Cruz», que desde 1955 posee el Art Institute de Chicago y que se avalora con firma y fecha inequívocas: «Fran.co Dezur(baran) fa(t) 1627.» Se trata de un cuadro famosísimo, pintado para los dominicos de Sevilla, donde se exhibía en una capilla oscura y cerrada con reja, «y todos los que lo ven y no lo saben—ponderaba Palomino—creen ser de escultura»; opinión correcta, puesto que la plasticidad del noble cuerpo debe más a la estatuaria de Montañés que a nada de la pintura coetánea o anterior de la Roma del Betis. Y, ciertamente, todavía provee a ese efecto, ilustrando como pocas otras obras del artista el verismo de su relieve. Pero, peregrinamente, obra de tanto prestigio, desaparecida en 1810 como tantas otras, se daba por perdida, e ignorada estuvo en los seminarios de jesuitas de Canterbury, Jersey y Chantilly. Pasó luego a una colección suiza, y entonces—1953—fue dada a conocer por Milicua, ingresando el año siguiente en el Art Institute de Chicago, que así se engalanó con el más prodigioso crucifijo de Zurbarán.

Otro año más en la carrera del artista, el de 1628, nos depara un cuadro de consumado dramatismo, uniendo la maravilla de los blancos ropajes monásticos al acabamiento físico de un hombre. Acabamiento muy por encima de los procedimientos ordinarios sexcentistas y más cercano a determinadas observaciones directas en que se complugo el naturalismo decimonónico. Este obispo mercedario que fue «San Serapio», rudamente martirizado, pendiente de sogas sus brazos, la cabeza desmayada sobre el pasmoso oleaje de pliegues y arrugas de su hábito, nos ha parecido siempre uno de los cuadros clave para el entendimiento de Zurbarán. La concisión de su gama, casi restringida a las variantes del blanco y de sus sombras; el callado drama que supera hasta a la acusación de crueldad, el atrevido equilibrio diagonal de la composición: todo colabora a formular para este alarde la calificación de obra no maestra, sino magistralísima y estelar. Cuadro firmado y fechado («Fran.co de Zurbarán fabt. 1628.»), consta haber sido hecho para la sala «De Profundis» del convento de la Merced, de Sevilla. En dicha ciudad fue adquirido hacia 1832 por Richard Ford, y, luego de pasar por varias manos inglesas, se convirtió, en 1951, en el máximo honor del Wadsworth Atheneum, de Hartford, Connecticut.

Un año más, el de 1629. En esa fecha pintaría Zurbarán la solemne efigie de

CRISTO EN LA CRUZ.
Art Institute.
Chicago.

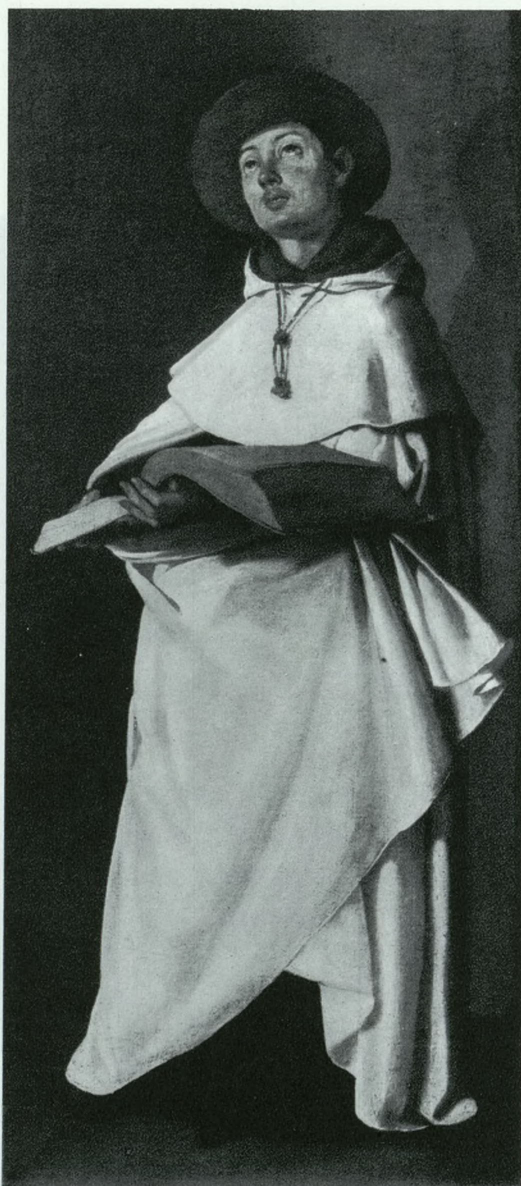


«Fray Diego Deza», arzobispo de Sevilla. Efigie y no retrato, puesto que el inquisidor y fundador del Colegio de Santo Tomás, de Sevilla, murió setenta y cinco años antes de que naciera el retratista, con lo que la fisonomía será arbitraria. Y, sin embargo, la firmeza de rasgos, sin tal evidencia, haría creer en retrato cierto, a cuyo empaque colaboran los blancos y negros purísimos, en contraste con el rojo tapete de la mesa. La historia ha querido que esta gran tela, un día en el Colegio de Santo Tomás, se halle hoy en la casa Knoedler, de Nueva York. Muy próximo en fecha debe de ser un cuadro sólo recientemente surgido a la luz: «El Niño Jesús apareciéndose a San Antonio de Padua», firme pintura poseída actualmente por la Universidad de East Lansing, Michigan.

1630. En este año y en el anterior, Zurbarán, compartiendo el encargo con un colega bastante más flojo—Francisco Reina—, había decorado el claustro pequeño del convento de la Merced, de Sevilla, con cuadros protagonizados por San Pedro Nolasco, y la suerte ha establecido que, de los cuatro de mano del maestro, se conserven dos en el Museo del Prado y otros dos en los Estados Unidos. Son éstos «San Pedro Nolasco con tres nobles» y «Presentación de la Virgen del Puig a Jaime I», más conocido éste como «El milagro de la Campana». El primero, en el museo de la hoy excesivamente famosa ciudad de Dallas, Texas; el segundo, en el Art Museum de Cincinnati y firmado «Fran.co de Zurba(rán) Fat/1630.» Como piezas de composición y de varias figuras, se resienten de la especial inhabilidad que tuvo siempre Zurbarán para mover grupos de modo convincente, habituado cual estaba a triunfar en actitudes aisladas. Además, no dejaremos de observar que, en el cuadro de Dallas, los tres acompañantes del santo protagonista parecen deberse a mano auxiliar. Mucho más rico de coloración y aun de coordinación entre los actuantes es el cuadro de Cincinnati. Ambos pertenecieron a la Galería Española de Luis Felipe, en el Louvre, y, una vez disuelta, el segundo no obtuvo en la subasta mejor pago que 65 libras esterlinas. Del mismo año, presumiblemente, el «Cristo en la Cruz», que perteneció durante largo tiempo a la Colección Longoria, de Madrid, y que hoy se haya en la casa Wildenstein & Co., de Nueva York. Con todo y ser pieza importante, no alcanza la calidad del de Chicago.

Hacia 1630, 1631 ó 1632 han de datarse las figuras de «San Pedro Tomás» y «San Cirilo de Constantinopla», antaño en la iglesia de San Alberto, de Sevilla, lienzos robados por Soult, y que por rara suerte permanecieron unidos hasta en su adquisición, en 1922, por el Museum of Fine Arts, de Boston. Son dos figuras complementarias, evidente en una el más áspero realismo, en otra el fervor más característico de los ascetas monásticos de nuestro glorioso extremeño. Y, como de costumbre, el juego blanco—pero realmente multicolor—de las vestiduras es la mejor continuación de las asombrosas cabezas.

Siempre de la misma fecha, el «San Francisco, en pie, de frente, encapuchado, sosteniendo una calavera, también un tiempo en la Galería Española de Luis Felipe, y ahora en el City Art Museum, de Saint Louis. Este afortunado modelo iconográfico, típicamente zurbaranesco, cuenta con otras versiones en las colecciones norteamericanas; si el reseñado procede de la iglesia de San Alberto, de Sevilla, otra réplica, nada inferior en calidad, y con el prestigio



SAN CIRILO DE CONSTANTINOPLA. Museum of Fine Arts. Boston.

SAN PEDRO TOMAS. Museum of Fine Arts. Boston.



tradicional de haber sido encargada por el conde-duque de Olivares, se guarda en el Milwaukee Art Center, de Milwaukee, Wisconsin. Será ésta un poco posterior, como de 1634, fecha concordante con la posibilidad del encargo por el ministro de Felipe IV. La versión de Milwaukee perteneció a la colección del marqués de Salamanca, y más tarde rodó por tierras de México.

Fechable en 1631-32, el curioso retrato ideal de «San Fernando», en la colección de Frederick A. Mont, de Nueva York, obra incontestable, pero de procedencia absolutamente ignorada y sin historai antes de su venta en la casa Sotheby, de Londres, en 1946. Es pintura muy convencional, en la que el conquistador de Sevilla, sentado en un sillón y impuñando espada, se toca con una especie de turbante complicado, de los que Zurbarán distribuía generosamente entre antiguos y exóticos. Pero el rico colorido es como firma del maestro.

Bastante más característico, más sencillo e ingenuo también, el lienzo del Metropolitan Museum que representa a la «Virgen Niña en oración», cabecera—como de hacia 1632—de un tema que Zurbarán repetiría después varias veces. La Niña, sentada, sin disimular su condición campesina o menestrala, con carita muy redonda, interrumpe su labor de costura para orar, y el color es particularmente deleitoso en sus ropas en la gran cortina. Flores y objetos cifran, junto a la pequeña, el especial amor del artista para con lo inerte. Esta noble tela perteneció a la Colección Beruete, de Madrid—sin noticias de anteriores procedencias—, y no entró en el gran museo neoyorquino hasta 1927.

En el mismo museo, y en la misma sala, se guarda una obra fundamentalísima del maestro, «La batalla del Sotillo», o, por mejor decir, la intercesión milagrosa de Santiago en esta lid, entre jerezanos y moros, el año 1370. Es un gran lienzo de más de tres metros de alto, y formaba parte del enorme, complicado, desventurado y descuartizado retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera, pintado por Zurbarán en 1638. No es de este lugar relatar la mutilación y diseminación de este capital conjunto, hecho lamentable que tuvo lugar en 1837, no aprovechándose el Museo de Cádiz sino de los cuadros menores, en tanto los mayores pasaban a la Galería Española de Luis Felipe. Desde ella tomarían los más diversos rumbos, y si cuatro llegaron al Museo de Grenoble y otro—el más hermoso—al de Poznan (Polonia), el que nos ocupa entraría en 1920 en el Metropolitan. Allí he visto este «capolavoro», del que resulta imborrable la gallardísima silueta de soldado, a la izquierda, mostrando la derrota mora. Fue considerable la libertad que así mismo se atribuyó Zurbarán, escamoteando la figuración de un tema bélico —poco o nada acorde con sus gustos—, sustituido el protagonismo por el de un combatiente anónimo, pero en el que reconocemos una brava estampa de militar español del siglo XVII.

Si en el caso anterior el retablo desarticulado era el de la Cartuja jerezana, otro retablo mayor, el de la iglesia de San Román, de Sevilla, contenía este tremendo lienzo en que se figura a los «Santos Román y Barulas». Y se le califica de tremendo porque San Román, revestido con amplia capa de pontifical, mostrando en la mano izquierda un libro abierto, exhibe con la derecha la lengua, que le ha sido amputada, con lo que se comprende mejor la trágica negrura y vacío de su boca entreabierta. Al lado de la figura piramidal del

LA BATALLA DEL SOTILLO.
Metropolitan Museum.
Nueva York.



santo, el niño Barulas—un típico niño aldeano, sin el menor propósito enaltecedor ni idealizador en su porte y atuendo—ora, las manos juntas, y el fondo, agreste y campesino, coincide con otros cuadros zurbaranescos de la misma época. Esta queda bien clara mediante la fecha—«1638»—, inserta en el cuadro, sin firma. Rapiñado por el ratero Soult durante la guerra de la Independencia, el ilustre lienzo pasó por otras colecciones francesas y americanas hasta su donación al Art Institute, de Chicago, en 1947, por Charles Deering.

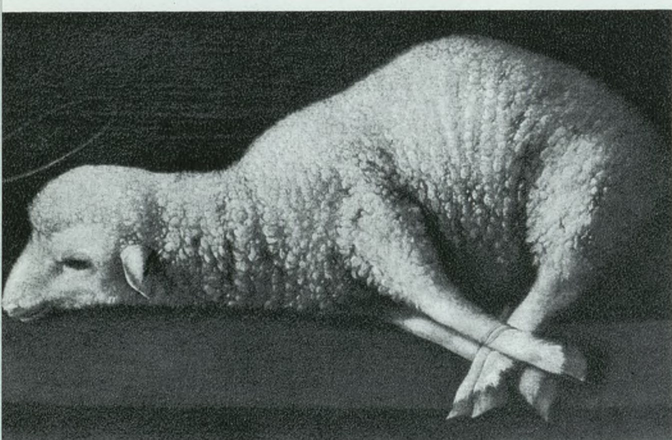
Vengamos ahora a fechas menos concretas, y sólo deducibles por el estilo, respecto de dos obras de Zurbarán, integrables en su más preclaro terreno de inspiración, el de la naturaleza muerta. Es el propio Art Institute de Chicago el que desde 1947 puede enorgullecerse de poseer el bodegón «Peras y flores», datable entre 1633 y 1644, que en Madrid, de 1856 a 1905, había pertenecido, sucesivamente, a las colecciones Madrazo, Salamanca y Montarco. Es la clara y sosegada presencia de un frutero de loza, rebosante de peras y flores, éstas esparciéndose también sobre la mesa. El rigor y la claridad, el orden casi sobrenatural atribuido al objeto, fueron dotes principalísimas de Francisco de Zurbarán, y a buen seguro que no podían quedar ausentes de esta antología fortuita. Y esas dotes alcanzan también al «Agnus Dei», guardado por la Fine Arts Gallery de San Diego, California, obra de cronología amplia, entre 1635 y 1640. Tema varias veces repetido por Zurbarán, y pretexto para matizar con toda especie de sutilezas el blanco y rizado vellón del cordero, el cuadro de San Diego es una pequeña obra maestra.

En fin, todavía atribuible al final de los años treinta, los más fecundos y brillantes del maestro, la gentil «Santa Rufina», de la Hispanic Society de Nueva York, opulentamente vestida con derroche de color. Es una de tantas buenas mozas sevillanas, a las que Zurbarán proveía de atributos sacros, pero sin acabar de disimular la extracción profana de las modelos. Como otro de los cuadros aquí comentados, éste fue uno más entre los robados en Sevilla por el mariscal Soult. Mr. Huntington lo donó a la Hispanic Society en 1925.

Sigamos con el decenio de los años cuarenta. La primera obra a considerar es la preciosa «Virgen y Niño con un plato de fruta», en la Colección Oscar B. Cintas, de Nueva York, y créese que pintada entre 1640 y 1645. Ninguna referencia antigua hay de esta pintura, cuya Virgen y cuyo Niño son vistos con los caracteres más humanos y naturalistas posibles. El plato de frutas, a la derecha, tan intenso y noble como todo lo inane, ennoblecido siempre por Zurbarán.

Un áspero, desmelenado y doloroso «San Sebastián en el martirio», pintado para San Agustín de Sevilla, conocido de siempre en una colección de dicha ciudad, acaba de ser adquirido por la casa Knoedler, de Nueva York. Su fecha, de mediados del decenio cuarenta, como el «San Francisco», del Museo de Boston, nuevo tipo iconográfico del «poverello», ya que, a diferencia de las versiones de St. Louis y Milwaukee, el santo, en pie, de frente, las manos insertas en las mangas del hábito, levanta el rostro hacia lo alto: dícese que según fue hallada su momia. Es bien conocida la versión de esta novedad iconográfica por Pedro de Mena, y el propio Zurbarán repitió la suya en las réplicas de León y Barcelona. El cuadro ingresó en el Museo de Boston en 1937.

Por los mismos años—hacia 1645—, Zurbarán había pintado, no se sabe con qué destino, una serie de fundadores de órdenes religiosas, quizá para algún convento de Sevilla, aunque una copia de tal serie se guarda en Castellón de la Plana. Lo cierto es que dos de los tres originales conservados, «San Benito» y «San Jerónimo», antaño de la Colección Heytesbury, de Londres, como el ya mencionado «San Francisco», vararon, respectivamente, en Nueva York (Kleinberger & Co.) y en San Diego, California (Fine Arts Gallery), ilustrando una de las etapas más interesantes del gran pintor; la delgada, nerviosa, modernísima, casi novecentista figura de San Benito contará siempre entre lo más sutil y refinado del grave pintor de los frailes. En cuanto al suntuoso cromatismo del «San Jerónimo» llegado a California, bastará con asegurar que la muceta rosa y el capelo cardenalicio, en subido carmín,



AGNUS DEI. Fine Arts Gallery. San Diego.



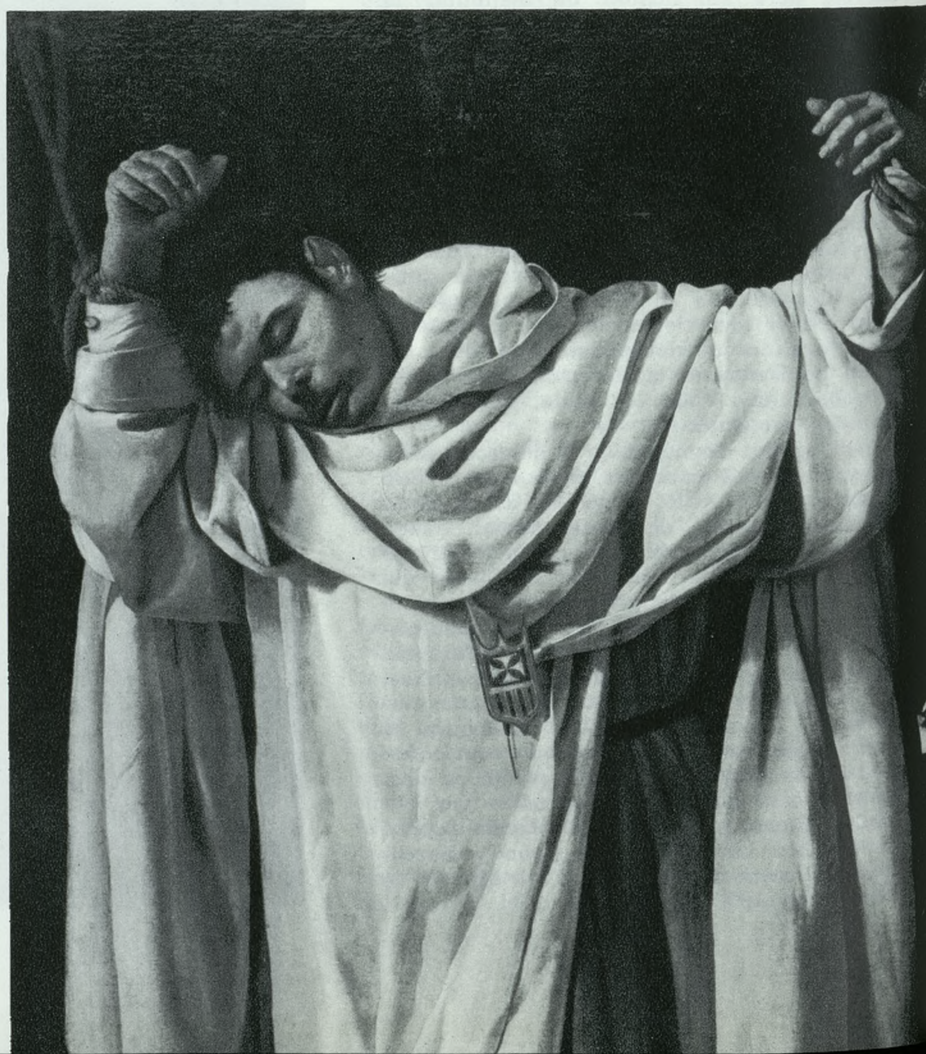
SAN JERONIMO CON SANTA PAULA Y SANTA EUSTAQUIA. National Gallery. Washington.

contrastando con el blanco y moreno de las vestiduras monacales, significan uno de los más plenos aciertos de paleta del extremeño. Inolvidable, asimismo, la anciana, noble y enérgica cabeza. El cuadro entró en el Museo de San Diego en 1929.

Habremos de volver a Washington para sorprendernos ante un enorme y bellísimo cuadro, rematado en medio punto, como el de «La batalla del Sotillo». Es el «San Jerónimo con las santas Paula y Eustaquia», las que le acompañaron en el viaje de Roma a Belén. Extrañísimamente, pintura de tal calidad y categoría no cuenta con ningún renglón documental, y sólo como hipótesis se asegura que procede del convento de Santa Paula, de Sevilla. En cualquier caso, fue vendido a la Colección Standish, luego ofrecida a la de Luis Felipe, pasó por varias ventas decimonónicas, y, en fin, lo adquirió Samuel H. Kress, regalándolo en 1956 a la National Gallery de Washington. Es pintura deslumbrante, ambiciosa, monumental y superior en su gama, aunque se reconozca, bien la intrusión de manos auxiliares, ya una rápida ejecución por parte del maestro.

Bruscamente, nuestra ruta cronológica se distiende hasta 1658, fecha en que Zurbarán firma («Fran.co de Zurbarán/1658») una de las más intensas y gratas pinturas de este recorrido. Es la «Virgen con los niños Jesús y San Juanito», de la Fine Arts Gallery, de San Diego, California, a donde llegó en 1935, luego de rodar por colecciones españolas, inglesas y alemanas. Pocas obras de la vejez zurbaranesca tan graciosas, equilibradas y absolutamente hermosas como ésta. La firme y apretada belleza de María, la gracia infantil de los dos niños, Juan mostrando risueñamente un pajarito a Jesús y el característico plato de frutas muestran como Zurbarán, a sus sesenta años, continuaba siendo magistral en sus versiones femeninas e infanti-

SAN SERAPIO. Wasdworth Atheneum. Hartford.



les. Y, del propio año, otro lienzo de gran ambición y tamaño: la «Anunciación», pintada para la parroquial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca), según documentos exhumados por María Luisa Caturla, que suplen la fecha, a unir a la firma de «Fran[co] de Zurb(aran faci)ebat». Todavía en tan tardía época, la dulzura del Arcángel y de María, la austeridad del mobiliario, la arquitectura, el libro y el búcaro de flores significan la persistencia de los mejores valores de Francisco de Zurbarán. El cuadro, vendido en 1824 y sustituido por una copia—las acostumbradas mañas de los maleantes—, es hoy honor de la Colección Wilstach, en el Philadelphia Museum of Art.

Finales de una vida y de un quehacer gloriosos. Por 1658 ó 1660, Zurbarán pinta un retrato magistral, el de un anónimo y no identificado «Doctor en ambos derechos», que fuera de las colecciones del marqués de Leganés y de don José de Salamanca, y que en 1910 adquirió la encantadora coleccionista Isabella Stewart Gardner para su casa-museo (Fenway Court) de Boston. Obra de extremada concisión, velazqueña en no pocos grados, se ha atribuido este innegable aire a la reanudación de relaciones entre Velázquez y Zurbarán durante los postreros años, transcurridos en Madrid, de éste. Es lástima grande que el doctor—por la Universidad de Salamanca—no ofrezca ningún resquicio para su identificación.

De unos dos años más tarde, esto es, de por 1662, datará la obra más reciente de Zurbarán conservada en los Estados Unidos; es otra versión de «La Virgen con los niños Jesús y San Juanito», en la Colección Paul O. Berliz, de Nueva York, y de cuya historia no se posee mayor dato que el de que, todavía en 1920, era de propiedad madrileña. Pintura mucho menos personal que la del mismo tema en San Diego, denuncia, si no la decadencia del maestro, sí, al menos, una debilitación de su estilo, en mala hora influido por el creciente prestigio murillesco. Tan sólo cinco pinturas se conocen posteriores a ésta, hasta que falleciera el fabuloso pintor, en Madrid, el 27 de agosto de 1664, a los sesenta y seis años, nueve meses y veinte días de su bautizo, en Fuente de Cantos, el 7 de noviembre de 1598.

* * *

Otras varias pinturas zurbaranescas en mayor o menor grado—réplicas, copias, obras de taller o discípulos, etc.—podríamos allegar en el vestiginosamente creciente acervo museal de los Estados Unidos, pero en ningún caso aumentarían la calidad de lo comentado. Esta es más que suficiente, y hasta diríamos que demasiada, porque esa treintena de obras, esparcidas a lo largo de toda la trayectoria vital del artista, comprendiendo algunos de sus éxitos más celebrados, y disfrutando de la mayor variedad temática, componen una colección ideal no igualada por las de Guadalupe o Cáceres, y mucho menos por los reducidos fondos zurbaranescos del Museo del Prado. Ya se exhibió al comienzo la sospecha de que esta superior colección se irá multiplicando con los años, y, en verdad, ello no será sino legítimo, dado que Europa se obstina en malbaratar sus tesoros. Pero sin duda recabará la consecuencia mayor gloria y más extenso conocimiento de nuestro Francisco de Zurbarán y Salazar.

J. A. G. N.



SANTA RUFINA. Hispanic Society of America. Nueva York.

LA CASA DE NAZARET. Museum of Art. Cleveland.



filatelia

EL día 24 de marzo de 1962 se ponía en venta y circulación la quinta serie que España dedica anualmente a enaltecer la obra de un pintor nacional. Tal serie del año 1962 estaba dedicada al gran pintor de vírgenes, santos y monjes que se llamó Francisco de Zurbarán (1598-1664), vida que coincide con el incremento del barroco español y cuya particular forma de pintar quedó plasmada en los numerosos lienzos que realizó para monasterios y conventos.

Dicha serie de sellos la forman los siguientes valores y motivos: 25 céntimos, «San Serapio» (Wadswoorth Atheneum de Hartford, Estados Unidos); 40 céntimos, «El entierro de Santa Catalina»; 70 céntimos, «Santa Casilda» (Museo del Prado, de Madrid); 80 céntimos, «Cristo coronando a San José» (Museo de Bellas Artes, de Sevilla); 1 peseta, «Retrato», al parecer de Ribera (Museo Braunsheweig, Alemania); 1,50 pesetas «San Diego» (Fine Arts Gallery, de Los Angeles); 2,50 pesetas, «La Virgen de la Merced» (Museo Lázaro Galdiano, de Madrid); 3 pesetas, «La apoteosis de Santo Tomás de Aquino» (Museo de Bellas Artes, de Sevilla); 5 pesetas, «La Virgen Niña» (Metropolitan Museum, de Nueva York), y 10 pesetas, «La Inmaculada Concepción» (Museo Lázaro Galdiano, de Madrid). De los valores de 25 céntimos y 1 peseta se hizo una tirada de 5.500.000 ejemplares; del de 80 céntimos, 5.000.000; de los de 40 y 70 céntimos y 1,50 pesetas, 4.500.000, y de los de 2,50, 3, 5 y 10 pesetas, 3.500.000.

Si traemos a esta crónica la referencia de la indicada serie, es debido a que en este número de «Mundo Hispánico» se rinde homenaje a Zurbarán, la cual, junto con las otras seis restantes series dedicadas a los pintores españoles y sus obras, hasta ahora aparecidas, fueron calificadas en la reciente Exposición Internacional Filatélica de París «Philatec 64», celebrada en el pasado mes de junio, por una experta autoridad filatélica extranjera, como «inigualables».



ARGENTINA

Con ocasión del Día del Ejército, se emitió un sello de 4 pesos, con tirada de 1.000.000 de ejemplares, realizados en litografía y a varios colores, en el cual figura un soldado del Regimiento de Patricios, según dibujo de Eleodoro Marenco. Esta unidad se organizó cuando los ataques ingleses al virreinato del Río de la Plata en el año 1806, respondiendo a una proclama del virrey Santiago de Liniers.

CUBA

La amistad cubano-china es festejada con una serie formada por los valores 1, 2 y 3 centavos, confeccionados en huecograbado y a varios colores.

En honor del XV Congreso de la Unión Postal Internacional, celebrado en Viena este año, apareció una serie compuesta de tres sellos: 13 centavos, mapamundi; 30 centavos, retrato de von Stephan, creador de dicho organismo, y 50 centavos, monumento en Berna de la U. P. U. Son sellos en litografía y a tres colores.

REPUBLICA DOMINICANA

Con la efigie de Máximo Gómez, entraron en servicio dos sellos con faciales de 2 y 6 centavos y tiradas de 500.000 ejemplares.

ECUADOR

Los sellos aparecidos en 1960 con ocasión de la XI Conferencia Interamericana, celebrada en Quito, han sido sobrecargados con los nuevos valores de 10, 20, 30, 40, 60 y 80 centavos.

ESPAÑA

La segunda serie dedicada al turismo se inició el pasado mes de junio con un sello de 70 céntimos, en el que figura una vista de la cripta de San Isidoro, de León, y en el mes de julio salió otro efecto con valor de 1,50 pesetas, y es una vista de la ciudad de Gerona. De ambos se han hecho tiradas de 15.000.000 de ejemplares, en calcografía y a dos colores.

El 10 de agosto se emite el sello correspondiente a la serie «Escudos», en el que figura el de la capital de la provincia de Málaga. Valor, 5 pesetas; tirada, 4.000.000 de ejemplares.

FILIPINAS

En honor de José Rizal se puso en servicio un sello de 6 céntimos, con tirada de 190.000.000, en calcografía y color azul verde. Además, para el servicio oficial se ha hecho una tirada de este mismo sello de 10.000.000, con la sobrecarga «G. O.»

MEXICO

La visita de la reina Juliana de los Países Bajos sirvió de motivo para un sello de 80 centavos, en colores oro y azul, en el que figura el retrato de la soberana y el escudo nacional.

Como recordatorio de la entrevista que hubo entre los presidentes López Mateos y Kennedy, con el fin de que fuera devuelto a México el territorio de El Chemizal, apareció un sello de 80 centavos, fabricado en huecograbado, como el anterior.

PANAMA

Los pasados Juegos Olímpicos de Invierno de Innsbruck dieron lugar a una serie con faciales de ½, 1, 3 y 4 centavos para el correo ordinario, y 5, 15, 21 y 31 centavos para el correo aéreo. Además, se hizo una hoja bloque con los sellos de 21 y 31 centavos, tanto dentada como sin dentar.

PARAGUAY

Dedicada a los astronautas norteamericanos, fue puesta a la venta una serie con los valores 15, 25, 30, 40 y 50 céntimos para el correo ordinario y tirada de 700.000 ejemplares para cada valor, más 12,45, 18,15 y 50 guaraníes para el correo aéreo, siendo las tiradas de 400.000 ejemplares para los dos primeros y 20.000 para el tercero. Al mismo tiempo, una hoja bloque recoge el sello de 50 guaraníes, dentada, y tirada de 8.000, y otras sin dentar, con los faciales de 15, 25, 30, 40 y 50 céntimos y 12,45 guaraníes.

PORTUGAL

El primer centenario del Banco Nacional Ultramarino dio lugar a una serie con valores: 1, 2,50 y 3,50 escudos, en huecograbado, y tiradas de 8.000.000 para el primero y 1.000.000 para los otros dos.

Otro centenario que se conmemora es el del santuario del monte Sameiro, con tres sellos de 1, 2 y 5 escudos. Tiradas: 8.000.000 para el primero y 1.000.000 para los restantes.

VENEZUELA

El primer centenario del fallecimiento de Pedro Gual se recuerda con dos sellos, en los que se reproduce la efigie de esta personalidad, con faciales de 40 y 50 centavos.

La primera colada de acero de la planta siderúrgica del Orinoco se conmemora con una serie en huecograbado y multicolor con los valores de 20 y 50 centavos para el correo ordinario, y 80 centavos y 1 bolívar para el aéreo.

LUIS MARIA LORENTE

LOS BODEGONES: UNA MEDIDA DE ORO

Por MANUEL SANCHEZ CAMARGO

Recordamos que hace años fuimos a París para contemplar la mejor exposición de pintura dedicada a los bodegones que se había hecho nunca. Obras de los grandes maestros de todos los tiempos figuraban colgadas en una rivalidad que parecía imposible. Era la gran concentración universal de un tema que revela la intimidad del pintor, su alma, donde es más difícil hacer que las cosas se eleven de su significación inmediata a otra superior. El catálogo de la excepcional exposición tenía como anuncio en su portada un bodegón. Lo firmaba Francisco de Zurbarán, pintor español nacido en Fuente de Cantos, en la seria Extremadura, seria, soledosa, lejana y entrañable Extremadura.

BODEGÓN. Museo del Prado. Madrid.



FLORERO. Museo del Prado. Madrid.



LOS BODEGONES: UNA MEDIDA DE ORO



En los carteles que llenaban la ciudad de París, el mismo bodegón era la llamada elegida por los organizadores del certamen—en el cual, como es costumbre, no se hallaba el nombre de ningún español—para avisar al público del gran acontecimiento. El bodegón elegido pertenecía—y creemos que sigue perteneciendo—a la colección del conde Contini.

Y era sencillo, y siendo tan sencillo, el más complicado de todos, porque la más grave complicación en el arte es hallar un orden, y más aún un orden nuevo. Hacer esto con elementos dispuestos propicios a ello es posible, y hasta alcanzar así una medida de oro; pero hacerlo con la humildad más ambiciosa que conocemos, con el amor más profundo hacia los objetos y la materia que les da forma y color es tarea que sólo el genio puede realizar. Y en este caso, un genio estremecido por ese enamoramiento hacia las cosas... Ante el bodegón Contini, a la fuerza, imperiosamente, vienen a la memoria los versos de Juan Ramón, al fin y a la postre también otro amador de claustros como Zurbarán, y también con igual o parecido espíritu franciscano, cuando dice:



BODEGON
CON NARANJAS Y LIMONES.
Colección Contini-Bonacossi.
Florencia.

Qué quietas están las cosas
Y qué bien se está con ellas.
De todas partes, sus manos
Con nuestras manos se encuentran...

Sólo en idéntica posición de ánimo se puede realizar el milagro de ordenar sobre una mesa los más simples frutos, la mínima cesta, que, al mágico pincel de Zurbarán, cobran una vida nueva que no tenían hasta que el artista se acercó a ellos, y los puso en la hilera más estremecedora que vieron los siglos en la historia del bodegón.

Este bodegón de Francisco de Zurbarán resume toda su teoría plástica. En Florencia, en la Colección Contini-Bonacossi, podemos ver como en el año 1633 un pintor había hallado la fórmula más importante de ofrecer a los siglos la eternidad y la vida de unos humildes objetos.

Tres planos de color: el fondo, la mesa, la geometría doblada del primer término. Y sobre la tabla, el sordo rumor de la plata de las bandejas, el entramado del mimbre de las cestas... Y luego, el milagro de la distribución, no ya de una acabada geometría, sino de una «desquilibarada» trigonometría; ese desequilibrio entre el hondo amarillo de los limones y el vaso con la flor caída al otro extremo, mientras en el centro de la composición una cesta de naranjas pone un profundo rojo y un leve verde, que juegan prodigiosamente con el blanco azahar.

Pero si bien nuestra íntima predilección se fija en este bodegón Contini, eso no quiere decir que siga y siga en igual medida, en todos y cada uno de ellos, pues la misma pureza de lenguaje espiritual y plástico liga a unos y a otros.

Y sea entre otros ejemplos el que figura en el Museo del Prado, regalado por Cambó, del que puede ser pareja en excelencias el también regalado por la misma persona que se halla en el Museo de Barcelona.

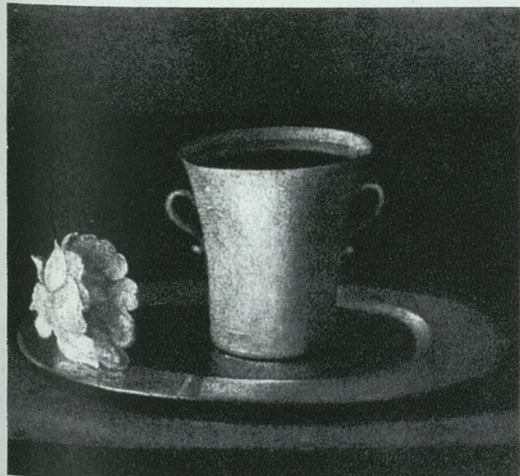
En el del Prado, los barros andaluces; esos mínimos cacharros, que tantas cosas explican y dicen, sustituyen a las frutas y flores; pero el orden íntimo sigue siendo el mismo, ese orden sentimental que nadie supo trasladar al lienzo como este ascético y místico—que de ambos conceptos tiene—Francisco de Zurbarán.

En una colección sevillana podemos admirar otra pareja de bodegones. En uno, una cesta de limones, y en otro, una cesta de naranjas. En este último—nostalgia u «obligación» del azahar—hay unas flores deshojadas y una naranja partida, con la jugosa pulpa al descubierto.

El amarillo y el verde, ese juego perfecto de colores, es el elemento que utiliza el artista para extraer de ellos el íntimo «sabor» que tienen. Hay la posibilidad de una existencia «humana» en estos frutos tan fundidos entre sí; hay avatares, y hasta aventuras, y posibilidad de sucesos en estos frutos, a los que nos hubiera gustado seguir la pista desde su cogida del árbol hasta llegar al estudio de Zurbarán; hasta que él los cogió, los acarició largamente—estamos seguros del hecho—, y luego, por don especial del cielo, los dispuso en esas cestas de tosca y bella urdimbre.

Y aquí, en la intimidad, en esa intimidad, paz y sosiego, que siempre le fue negada al artista; aquí, en esos extraños lapsos de tranquilidad, es en donde se nos pone más de manifiesto la ciencia

BODEGON.
Colección Fernández López.
Museo
de Pontevedra.

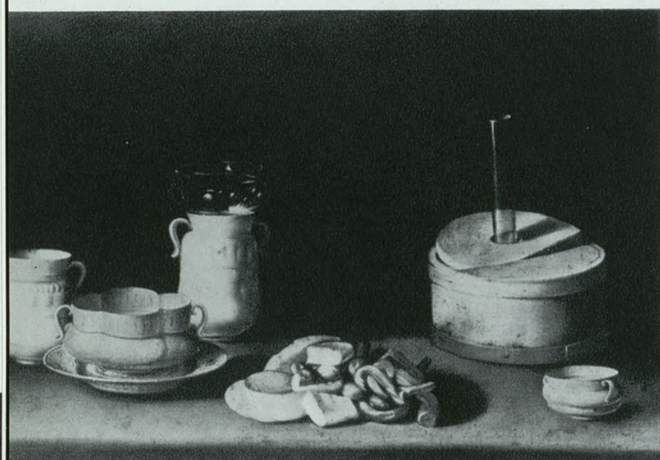


LOS BODEGONES: UNA MEDIDA DE ORO

innata, el sentido entrañable, popular, divinizado, del artista; cuando por gusto, y no por encargo, se detiene ante las frutas de su despensa, cansado de las series inacabables de los grandes lienzos para América, para España... No le satisface demasiado saber que es el pintor que formará a toda la pintura hispanoamericana. Y el hecho es—y fue—indiscutible, ya que, viendo ahora las obras del XVII repartidas por México, Perú, Colombia, etc., sabemos que todos los talleres hispanoamericanos tienen a Zurbarán como meta. Y si es así, se debe a que lo indígena, lo auténtico, tenía que ligar con la obra del artista extremeño, nacida de igual manera, nacida en el perdido pueblo de Fuente de Cantos, sin razón alguna que lo explique. Y las Vírgenes, más barrocas que en Zurbarán, llenan las iglesias mexicanas o peruanas con una composición y anhelo parecido a las que idealizó «muy realistamente» nuestro pintor. Pero es también en los bodegones donde la huella sigue indeleble, como si la gente de allá, indios o mestizos, supieran quién era, sin duda, el maestro.

La tradición del bodegón en la época inmediata a Zurbarán, o en ella misma, es fecunda en hallazgos y en expresiones, desde el bodegón—magnífico—que figura en un cuadro de Frutet representando una Virgen, hasta *La Cena* de Pablo de Céspedes, del Museo de Sevilla. Y luego Velázquez, que de una manera más mental goza explicando su lección a través de lozas andaluzas u otros objetos del menaje de cada día. De todos modos, Zurbarán se escapa del flamenquismo, de indudable influencia en aquel entonces; del flamenquismo de Ossias Beert o Clara Peetirs, que con otros, como Beuckelaer, influyeron en la manera bodegonista de Pedro de Medina, Josefa de Ayala o Van der Hamen.

BODEGON.
Colección Thyssen-Bornemisza.
Lugano (Suiza).





BODEGON CON PERAS Y FLORES.
Art Institute.
Chicago.

BODEGON CON UN PASTEL.
Colección Serra.
Buenos Aires.



BODEGON CON MEMBRILLOS.
Museo de Arte de Cataluña.
Barcelona.



Dos artistas tienen una semejanza con Zurbarán en el afán de elevar las cosas de categoría: Sánchez-Cotán, aquel que en tantos cuadros anunció el surrealismo, aquel que en una ventana cuelga manzanas, cebollas y curva los cardos con la delicia de un cuerpo femenino, o Loarte, tan degustador del cristal.

Con Sánchez-Cotán hay una afinidad de penetración que se escapa ya en Loarte; hay un deseo de poner «las cosas en su punto», en ese punto que sólo conocieron aquellos que intuyeron los cómos y los porqués; los secretos íntimos que pueden tener los objetos en el espacio.

En Sánchez-Cotán existe un teatralismo depurado, quintaesenciado, pero con certeza de hallarnos ante una escenografía. La guita que sostiene las frutas, el marco—posible «escenario»—y las curvas incitantes de sus verduras tienden a dar a lo pintado una superrealidad, aspiran a llevar ánimo y circunstancias del ánimo a otro clima sentimental, casi romántico. Y en Zurbarán, la sencillez se ofrece a extremos inverosímiles. Si hay un propósito, éste es el de huir de toda teatralidad, de todo elemento que interrumpa ese diálogo que sostienen entre sí las formas y colores que ha elegido para explicar lo quietas que están las cosas, y lo bien que se está con ellas...

Pero señalemos que en intención y belleza sólo Sánchez-Cotán se acerca y, a veces, se empareja a don Francisco.

El tenebrismo fluye y refluye en estos bodegones zurbaranescos, enterrados en sí mismos y resucitados en sí mismos también; pero no ese tenebrismo a lo Caravaggio, con el que no estamos conformes al ser aplicado a España, en sus pintores más profundos, y «nacionales», ya que si bien es una forma de definir luces y sombras importadas, no da señal exacta de lo español, aunque la palabra *tenebrismo* sea perfecta, pero no por extensión, sino por reducción y limitación para lo español. Por eso nosotros diríamos que un «oscurantismo iluminado» domina esta obra de Zurbarán, acaso la más amada por el artista: un oscurantismo que se aprecia en los cuadros citados, en el de Kiew, en la Colección Beltrán, y en casi todos, aun en el fabuloso florero—un pequeño vaso con una rosa—que se halla en el Museo de Pontevedra, y en donde con menos pintura y referencia no se puede decir más en arte mayor.

Muchos bodegones que no son de la mano de Zurbarán se han atribuido al maestro. Juan de Zurbarán es uno de los favorecidos con la identidad, y Camprobín, el pintor de Almagro. Pero observando bien, a pesar de que Juan imitara directamente maneras y modos, la corrección fabulosa del dibujo de Zurbarán, que, poniendo fronteras, se une al espacio; la monumentalidad de lo pequeño, el aire y clima y secreto y misterio del cuadro, sirve para acusar las diferenciaciones.

Ante la obra del gran maestro de todos los tiempos, escogemos para el recuerdo, para la nostalgia, para la melancolía, para texto de cómo debe ser la pintura, estos bodegones de Zurbarán, ante los cuales, a través de naranjas, limones, cestos, cacharros de barro, sentimos, casi, la presencia de Dios...

M. S. C.



El cántaro y el botijo.
Un bodegón natural
fotografiado en la casa natal
de Zurbarán
como réplica y homenaje
al gran pintor de bodegones.
(Foto Gigi.)



VISITE ESPAÑA

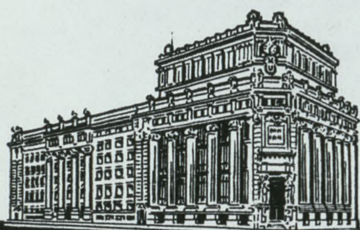
Sin preocuparse del modo de efectuar sus pagos, utilizando **Cheques de Viajero** del

BANCO CENTRAL



Publicidad Sopec

BANCO CENTRAL



ALCALA, 49 · MADRID - 14 - ESPAÑA

LINKER

PRINCIPE, 4 - MADRID
Teléfono 231 35 13



TRABAJO REALIZADO
Oleo de 55 x 65 cm



ORIGINAL

DE CUALQUIER FOTOGRAFIA
RETRATOS AL OLEO
ID. AL PASTEL
MINIATURAS SOBRE MARFIL
MINIATURAS CLASE ESPECIAL
DIBUJOS
ACUARELAS

DE SUS VIEJAS FOTOS DE FAMILIA, ASI COMO DE LAS ACTUALES, PODEMOS HACERLE ESTOS ARTISTICOS TRABAJOS.

MINIATURES ON IVORY
PORTRAITS IN OIL
PASTEL
CRAYON
FROM ANY PHOTO

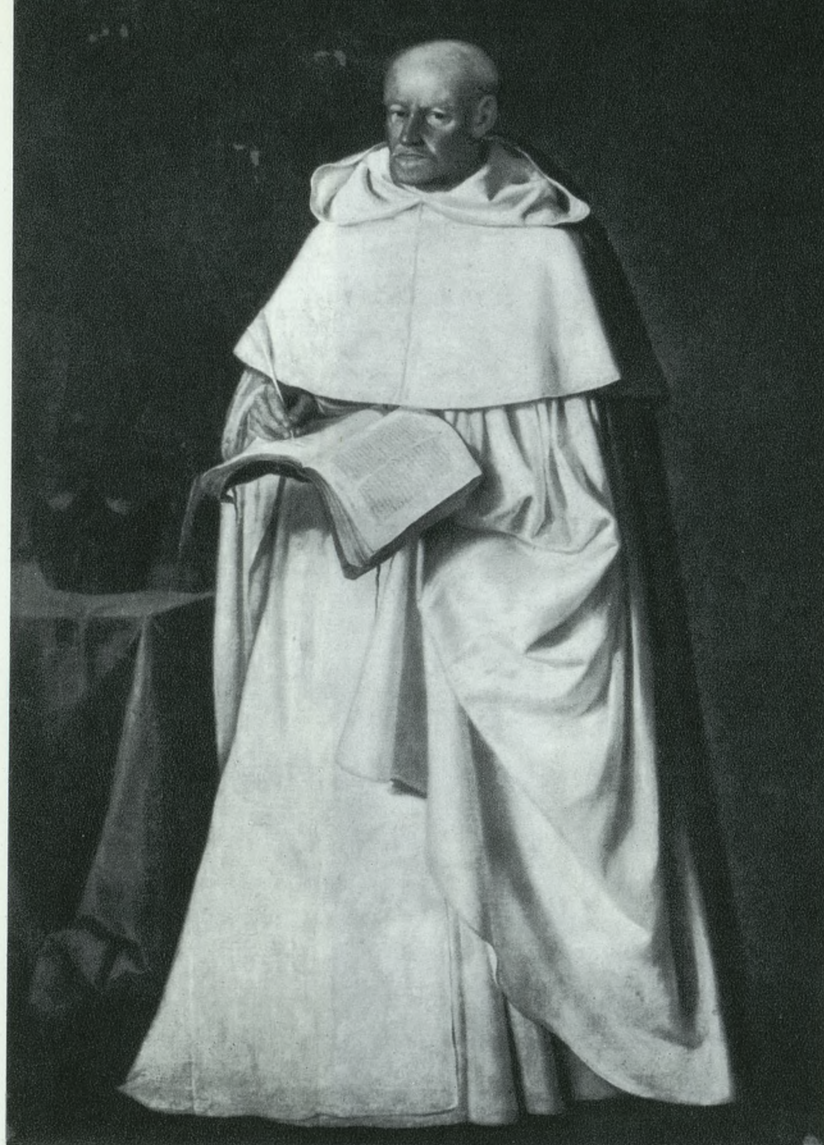
CONSULTENOS PRECIOS Y CONDICIONES PREVIO ENVIO DE ORIGINALES



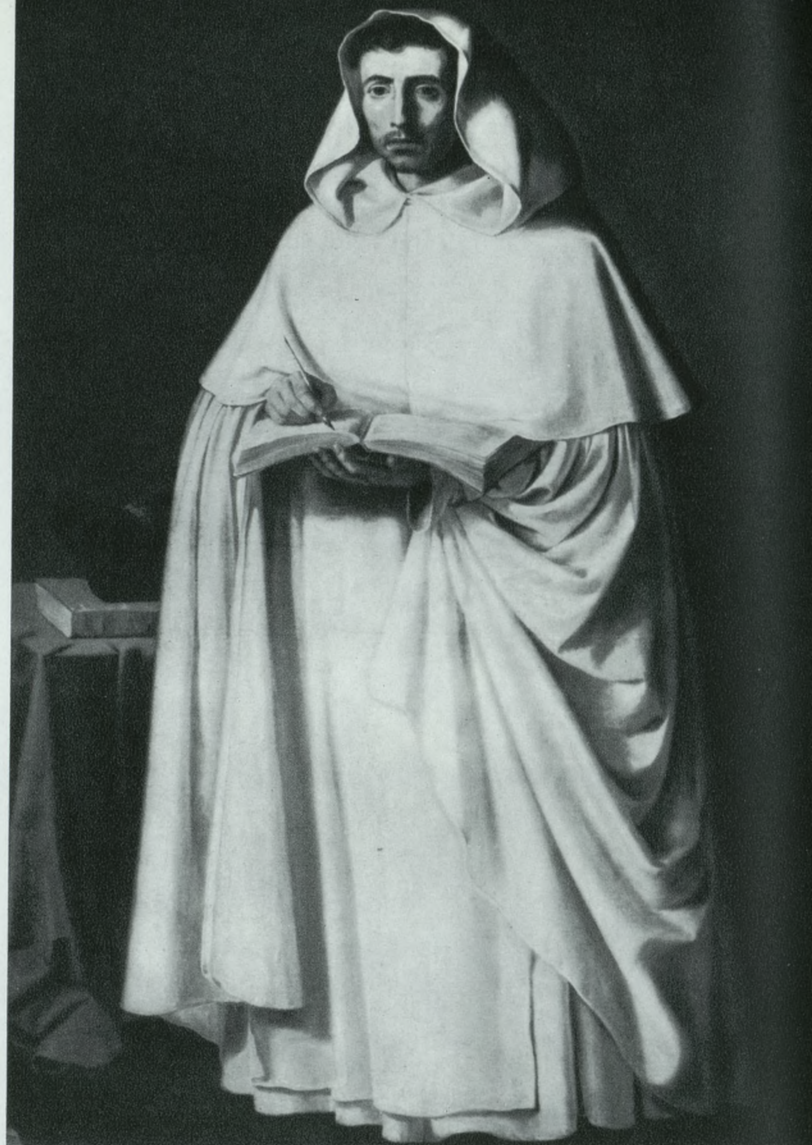
LA VISION DEL BEATO ALONSO RODRIGUEZ. Academia de Bellas Artes. Madrid.

JOSE CAMON AZNAR

LOS CUADROS DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y DEL MUSEO GALDIANO



FRAY HERNANDO DE SANTIAGO. Academia de Bellas Artes. Madrid.



FRAY JERONIMO PEREZ. Academia de Bellas Artes. Madrid.

LOS CUADROS DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y DEL MUSEO GALDIANO



LA inspiración de Zurbarán es serial. Concibe sus personajes de rasgos centrípetos, volúmenes recluidos en su plasticidad. Pero sus figuras, aun solitarias y encuadradas en su recrecida y potente individualidad, parece que exigen la compañía de otras hermanas con las cuales se complementan su vocación y aun su actitud dialéctica. Es el gran tema de Paul Guinard en su libro sobre Zurbarán; la comprensión de su arte, desde esta concepción cíclica, claustral, con las personalidades sumergidas, aunque también subrayadas, por la orden religiosa a que pertenecen. Su inspiración radica precisamente en la contradicción entre una pintura sólida de masas escuetas, de una cierta rigidez arquitectónica y a la vez derramada hacia los compañeros concebidos en asambleas, dando así normalidad a los éxtasis, exaltando las notas de pasión devota de cada uno, pero a la vez humanizándolas, porque es este humanismo el que, al margen de sus excelencias técnicas, presta a las obras de Zurbarán su principal seducción.

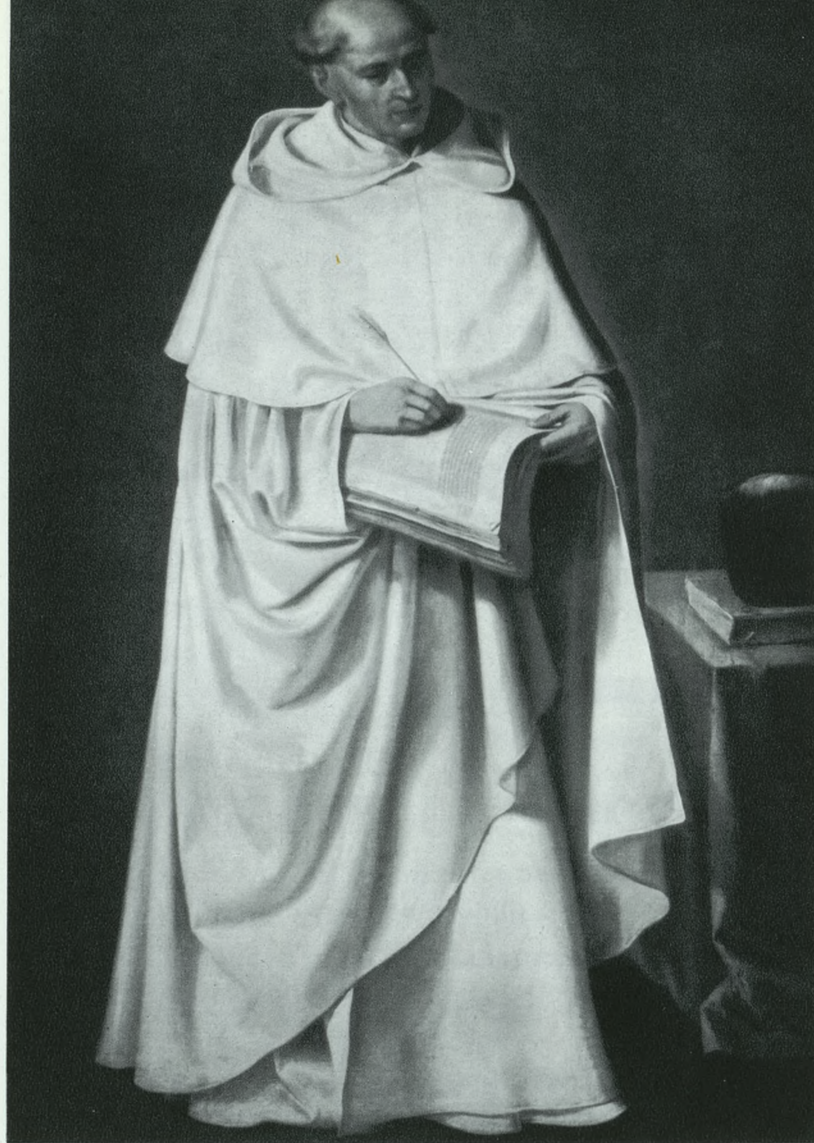
En la etapa trentina la santidad tiene carácter conmemorativo. Se glorificaba a los protagonistas de los cuadros idealizando sus rasgos. Zurbarán, por el contrario, los representa en sus fisonomías más reales y cercanas, con rasgos vivos, con vestiduras palpables. Todos ellos son retratos. Y este enconado naturalismo no priva a esas figuras de dignidad religiosa, sino que hace aún más acerbos sus dolores y más arrebatados sus transportes.

FRAY PEDRO MACHADO. Academia de Bellas Artes. Madrid.





FRAILE MERCEDARIO. Academia de Bellas Artes. Madrid.



FRAY FRANCISCO ZUMEL. Academia de Bellas Artes. Madrid.

Carecen sus cuadros de envoltura ambiental. No hay entre sus formas esas nebulosas de luces esponjadas que en el Velázquez último y en Murillo aureolan mágicamente a las figuras y las enlazan. En Zurbarán se hallan unidas precisamente por lo contrario, por la constatación de sus férreas individualidades, por la ruda virilidad de sus relieves, siempre de abultada y seca tactilidad. Es en la tierra de todos en la que apoya los pies de sus mártires. Y sus modelos son los de las calles de nuestras ciudades y los de los claustros de nuestros conventos. Es pintor racial porque pinta la raza.

Aquí tenemos en estos santos del Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando una de las más nobles asambleas que ha podido reunir el hombre. Santos mercedarios que nos parecen familiares, de unos rostros amigos y confianzudos, de unas expresiones hasta cuyo último fondo podemos penetrar. Nada hay aquí velado ni en escorzo sentimental. Todo es pleno, frontal, de una evidencia que permite gozar a sus creaciones en su total bloque. Sus colores tampoco son trémulos. Se entregan en tonos enteros, luminosos, delimitados con crudeza. Estas figuras no parecen erigidas para ser adoradas en altares, sino más bien para ser colgadas en claustros o en salas capitulares, como un adoctrinamiento permanente. Ante los frailes de todas las épocas se presentan los de Zurbarán, humanos y fraternos, con actitudes y preocupaciones convivibles. Y en esta galería de frailes mercedarios sólo se distinguen las vocaciones y santidades por las diferentes fisonomías. Son intercambiables las cabezas, pues el cuerpo aparece envuelto en esos copiosos hábitos marfileños. Pueden ser síntesis de los tipos conventuales españoles, de humanísima prestancia, de grave y austera religiosidad, pero sin excesos místicos que deformen ni exalten en demasía las expresiones tan cotidianas.

Este ciclo de la Merced calzada que se pintó para el convento de Sevilla, con ser tan cerrado y tan impresionante, es sólo un residuo del primitivo, que constaba de 11 cuadros, que aparecían colgados en la biblioteca del convento a fines del siglo XVIII. De ellos sólo cinco se encuentran en la Academia de San Fernando, procedentes de la requisa de Godoy. Son frailes intelectuales, con el infolio en que escriben entre las manos, embebidos en tareas meditativas. Sólo uno se halla desocupado, con la franca fisonomía, de abierta expresión, de clara y directa mirada. Se supone que puede ser fray Hernando de Sotomayor, obispo de Cerdeña. A ese rostro de tan confiado mirar corresponde la posición de las manos caídas y adheridas al hábito, que recoge y pliega en gruesos dobleces.

Sobresale en este conjunto, por la grave belleza varonil de su faz, la pintura de fray Jerónimo Pérez, teólogo, poeta y profesor de la Universidad de Valencia en el siglo XVI. Como dice Guinard, impresiona en este retrato—que lo sería de algún contemporáneo de Zurbarán—su majestad arquitectónica. La serena línea ondulada del capuchón cierra y corona la masa del cuerpo, que se adelanta impetuoso. Pero lo más atrayente, casi hipnotizador de esta figura, es la mirada ardiente, morena; la pasión con que quiere comunicar al espectador las verdades que está consignando en el libro. Creación la de este fraile que puede figurar entre las más representativas y eminentes de la pintura española. Brota esta figura del fondo neutro como una espectral y a la vez corpórea y dura aparición. Los pliegues se ordenan en una severa armonía geométrica, con largos y acompasados relieves.

Fray Pedro Machado, catedrático de Teología en Salamanca, debe de ser también imagen de otro modelo, pues murió joven en 1604, y representa a un fraile concentrado en la escritura. Emana esa figura bondad humana, sabiduría transmisible, comprensión razonadora. Con la noble cabeza levemente inclinada como en una meditación de convincente tolerancia.

Pudo inspirarse en pintura o dibujo, por la celebridad del personaje, el retrato de fray Francisco Zumel, hombre ilustre, consejero de Felipe II y de Felipe III, catedrático de Salamanca y general de la orden. Murió en 1607, y su sabiduría teológica le hace uno de los campeones del neoescolasticismo. Su cabeza descubierta, sus canas, su expresión más dura y realista, sus rasgos más apretados, le prestan un cierto empaque de autenticidad iconográfica. Los paños se despliegan en soberbia masa blanca. De ese blanco sin crudeza, refulgente, pero atenuado por un ámbar que lo hace más muelle y usado. Está comenzando a escribir un libro, en cuya primera página se halla embebido.

Más áspero y rural, pero entrañable por su cercanía y directa versión, es el retrato de fray Hernando de Santiago. Casi seguro que este retrato es del natural, pues



INMACULADA CONCEPCION. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

LOS CUADROS DE LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y DEL MUSEO GALDIANO

este personaje murió en 1636 y vivió en el Colegio de San Laureano de Sevilla. Y así se presenta a este varón mirando no al infolio, sino al espectador—al pintor—, y paralizado en la pose. Cabeza enérgica, de viejo—tendría, cuando lo retrató Zurbarán, setenta y tres años—; curtido por la edad, por los estudios y por el ascetismo. La masa del hábito es más simple y rígida, pero de gran belleza estructural, como independiente de la cabeza. Retratos todos ellos cuya psicología y cuya apostura puede explicarse por su colocación en la biblioteca como modelos de estudio y de fervorosa dedicación a la investigación de la verdad.

Obra muy famosa en la producción de Zurbarán es la visión de San Alonso Rodríguez, fechada en 1630, y que también se expone en el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es la visión de un jesuita, el cual entra en la casa de la Compañía ya viudo y pasados los cuarenta años. Y otros cuarenta los pasó en la portería del convento de Montesión, en Palma de Mallorca. Tuvo frecuentes visiones, y una de ellas es la que aquí efigia Zurbarán. La Virgen y Jesús hacen brotar la sangre de sus corazones, que cae sobre el pecho de San Alonso Rodríguez. Cuadro que, a semejanza de otro de Zurbarán, se divide en dos partes. En la terrena, el santo, traspuesto en éxtasis, con una cabeza tan emocionante que recuerda a la de *San José de Calasanz*, de Goya. Detrás de él, un ángel con una túnica anaranjada del más bello contraste. Y encima, la visión celeste. Confesamos que no nos parece feliz la representación de las divinas personas. Una vez más fracasó Zurbarán en la



SAN DIEGO DE ALCALA. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.



LA VIRGEN DE LA MERCED. Museo Lázaro Galdiano. Madrid.

idealización de los rasgos, que resultan flojos y amanerados. Y en cambio vuelve su paleta a crear un bello trozo en esos ángeles niños, de lanosa túnica azulenca y expresiones de infantil candor. Muy bella—y muy típica de Zurbarán—es esa atmósfera amarillo-dorada en que se representa la gloria en luz genesíaca.

* * *

Los cuadros que de Zurbarán se conservan en el Museo Lázaro Galdiano se hallan repetidos en otros museos y colecciones. Y son muy representativos de su concepto de la santidad. Por orden cronológico, mencionaremos primero la *Inmaculada Concepción*. Se halla cercana a la del Museo Cerralbo, y, respecto a su historial, sólo sabemos que desde 1915 figura en lo que fue Colección y es hoy Museo de Lázaro Galdiano. De todas las *Inmaculadas* conocidas, es quizá ésta la primera que se puede fechar a comienzos del tercer decenio del siglo XVII. Se representa a la Virgen en una de las primeras imágenes concepcionistas, sin apoteosis barroca, aniñada—a la manera como predica Pacheco—, con un concentrado candor, que llena de inocente seducción a esta figura. El arte de Zurbarán no se presta a las apoteosis célicas. Pesan sus cuerpos y sus paños, y aunque parece rodeada por el éter angélico, sólo podemos deducir su *Ascensión a los cielos* por esa copa de árbol que asoma en uno de los ángulos del lienzo. Esta obra es anterior a los ejemplares de Marchena, de Edimburgo, de Rumania y del Museo Cerralbo.

El cuadro con la Virgen de la Merced ya es posterior, y puede fecharse en el cuarto decenio. Podemos decir que es una simplificación del cuadro de la Colección de Valdeterrazo, pues se le han suprimido los dos frailes de la Merced que a sus pies aparecían como orantes. O acaso sea una primera idea de ese cuadro de la Merced descalza pintado hacia 1636. En esta *Virgen de la Merced* del Museo Lázaro Galdiano, Zurbarán muestra una técnica menos dura y opaca que en obras anteriores, y, quizá por influencia de Velázquez, su arte aparece más leve e impresionista. Tiemblan los reflejos en el manto de la Virgen, de primorosas calidades, y el fondo muestra unas doradas atmósferas vaporosas que llenan de prestancia espiritual a este lienzo.

Como la obra más importante de las aquí expuestas, mencionaremos la de San Diego de Alcalá. Muestra este santo una beata y reposada apostura, representando en ese poético milagro de los trozos de pan convertidos en rosas abiertas sobre el hábito. San Diego de Alcalá expresa aquí un feliz ensimismamiento en el rostro. Cuadro pintado, sin durezas ni contrastes, en una delicada gama de grises. Esta obra se puede fechar hacia 1660, pintada durante la segunda estancia madrileña de Zurbarán. Se halla influida por Murillo hasta tal punto, que durante algún tiempo se atribuyó este cuadro al maestro sevillano. Su antecedente se encuentra en el cuadro del mismo santo del Museo del Prado, y hay una réplica en la sacristía de los santos Justo y Pastor.

J. C. A.

A FRANCISCO ZURBARAN

Tocado en luz de la primer mañana
estrenabas verdad y maravilla:
y era un lujo de tierra, una escudilla,
y un milagro de amor, una manzana.

La luz a cuestas, ibas por la llana
blancura de la tela, y la sencilla
humildad de los hábitos, rebrilla
como el surco, con sol, de la besana.

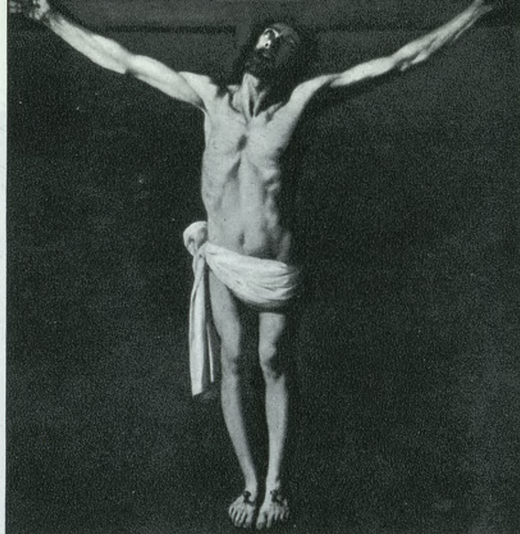
Luego, más alto, rasga una centella
la nube rosa y se hace la Hermosura,
vestida de oro y miel, dos veces bella.

Todo tú, puro vuelo y tierra pura,
¡qué ir y venir y andar de piedra a cielo
tu asalto a Dios desde la Extremadura!

JOSE MARIA PEMAN



Desde la exposición de obras de Zurbarán celebrada en Granada en 1953, no había vuelto a honrarse antológicamente al pintor hasta este año de su centenario, en que el Ministerio de Educación Nacional, a través de la Dirección General de Bellas Artes, organiza una magna muestra de sus cuadros en el Casón del Buen Retiro de Madrid, en los meses de octubre a diciembre, y cuyo cartel anunciador ofrecemos aquí.



CRISTO CRUCIFICADO. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

¿PINTOR
PINTOR DE

Firma de Zurbarán en LA VIRGEN Y EL NIÑO, de la Colección Georges Loukine.

«...fue un místico que vivió su vida diaria en un plano sobrenatural, pero, como los hombres del medievo, no pudo llegar a lo sobrenatural más que en términos de lo concreto.» Así ha entendido Germain Bazin el supuesto misticismo del pintor de Fuente de Cantos. Supuesto, decimos, porque, pese a la opinión de Bazin y a tantas otras, pese a la opinión generalizada, aún cabe preguntarse por el hombre. Por el hombre Zurbarán. ¿Pintor místico o solamente pintor de la mística?

Como en el caso de Velázquez, su par en vida, obra y dedicación, Francisco de Zurbarán nos oculta, a través de los siglos, su biografía y su alma. Poco sabemos de ese extremeño que pintaba, y nada o casi nada de cuando no pintaba. Por eso, interpretaciones psicoestéticas aparte, nos parece aventurado hacer de él un místico, llevados por un criterio apologético un tanto gratuito, sólo porque pintaba santos y frailes y porque así queda más entera, más cómodamente instalable en la posteridad, más ejemplar, su vida fundida con su obra o su obra fundida con su vida. Su figura.

Pero la verdad es que no hay mayores pruebas a favor—ni tampoco en contrario—de que Francisco de Zurbarán fuese un espíritu excluyentemente religioso, transido por el sentido y el tema de lo que pintaba. Un místico. No hay pruebas, pero sí datos. Tratemos de interpretarlos objetivamente, sin plantear tesis previas ni siquiera proponernos llegar a conclusiones definitivas. Sólo como ejercicio de acercamiento al hombre, al personaje, y siempre al margen, por supuesto, de toda erudición y todo tecnicismo.

Primero, la vida: su vida. Esa vida que apenas conocemos. Por su origen, por sus repetidos matrimonios, por la confortable existencia que llevó cuando pudo, bien podemos entenderle—y ya alguien lo ha hecho antes—como un buen burgués o el equivalente de tal en aquel tiempo, en que aún no había nacido la burguesía como clase social. Y su pintura. Efectivamente, Zurbarán es casi monotemático. Apenas sale del tema religioso. Pero lo religioso era categoría y anécdota del siglo. Algo tan común al intelectual, al artista y al pueblo como hoy la técnica o el sentimiento social. Por otra parte, Zurbarán pinta casi siempre lo que le encargan, y los encargos, naturalmente, son de tema religioso. ¿Y cómo pinta Zurbarán lo religioso? Humanizándolo, terrenizándolo, poniendo el énfasis en lo que el Evangelio tiene de más inmediato, en lo que el santoral tiene de mansa o atroz peripecia de este mundo. Puede que sus famosos rompimientos de cielo no sean sino un esfuerzo último, un recurso para acceder a lo sobrenatural, que en la escena del cuadro no ha sido dado. Pero ¿qué es lo que se ve por esa ventanita mística? Otra perspectiva, otra composición de mágico y exasperante realismo. Quizá, el juego de planos consiga una sensación de más allá, pero es evidente que se trata de un efecto casi mecánico.

Defendamos ahora la postura contraria. Zurbarán es, indudablemente, un artista y un hombre sumido en el sentido místico—o sus consecuencias—de la España de entonces. Si se le encarga pintar santos, ha de ser porque los pinta con más verdad—queremos decir con más sentimiento—que nadie. En su pintura, es cierto, hay más estatismo que éxtasis, pero también hay, indudablemente, unción, devoción, recogimiento, acatamiento, fervor. Quizá, según la teoría de Bazin, «no pudo llegar a lo sobrenatural más que en términos de lo concreto». Aunque, ¿no es precisamente una capacidad de superación de lo concreto un no verlo, o ver ya otra cosa, lo que puede definir a la mística?

Si por pintores místicos entendemos el Greco—mística ascensional y desgarrada—o Fra Angélico—mística beatífica, bienaventurada—, hay que convenir en que Francisco de Zurbarán no es exactamente un místico. Aunque sí, por supuesto, un artista a quien precisamente la religión, la fe—su fe y su religión permanentes—, le dictan el orden mental y estético, la visión incontrovertible del mundo, de las cosas; toda una teología de los objetos, del cosmos entero y terminado, en cuyas formas está aún, concreta, la forma de la mano de Dios.

F. ALEJANDRO

MISTICO, LA MISTICA?

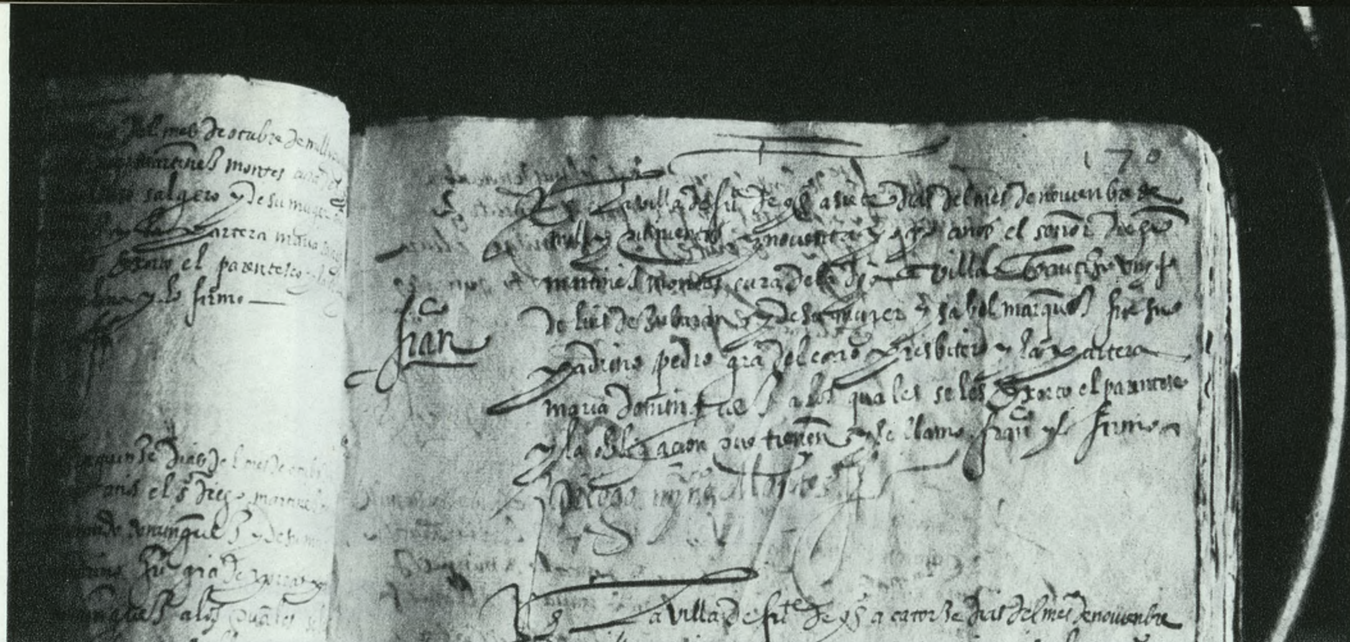
PAÑO DE LA VERONICA. Colección Avilés. Madrid.

LA VIRGEN CON EL NIÑO JESUS Y SAN JUAN. Museo de Bellas Artes. Bilbao.



SANTA INES. Colección Duque de Béjar. Madrid.



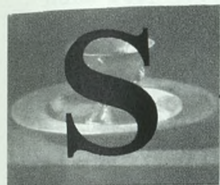


FE DE VIDA

En los libros parroquiales de Fuente de Cantos se conserva la partida de bautismo de Zurbarán, que aquí reproducimos.
Y, en la iglesia arciprestal de Nuestra Señora de la Granada, la pila bautismal donde recibiera el agua bendita el gran pintor extremeño.
En esta pila se sigue bautizando a los niños que nacen en Fuente de Cantos.
He aquí, pues, en el libro y la pila, el testimonio del ingreso en el seno de la Iglesia, la fe de vida católica, apostólica y romana de uno de los más grandes pintores de la cristiandad.

LA POBREZA Y LA MUERTE

por PAUL GUINARD



Se va acercando el fin. No se descubre el menor rastro de Zurbarán en el año 1663. ¿Se encontrará enfermo acaso? Sin embargo, a principios de 1664—concretamente, el 28 de febrero—, él verifica todavía, juntamente con Francisco Rizi, la tasación del valor de los cuadros que un tal Jacinto de Salcedo y su esposa dejaron al morir.

Era ésta la última referencia, a partir de la cual se perdía ya su rastro, hasta el día en que doña María Luisa Caturla, tras una larga y paciente búsqueda, encontró el inventario de sus bienes, inventario que ella se reservó el derecho de publicar y que le permitió conocer la fecha exacta de su muerte: el 27 de agosto de 1664. Su testamento, si es que lo hubo, no ha sido descubierto hasta la fecha. Pero ¿qué bienes podía legar Zurbarán a su viuda? Los muebles y ropas que él poseía en su piso madrileño—tal vez un cuartucho alquilado temporalmente, más bien que una vivienda fija y permanente—parece que eran tan escasos como modestos: sólo aparecen dos espejos y un bargueño con revestimiento de conchas y de nácar. Las ropas son poco menos que miserables: cuatro sábanas, una docena de toallas, cuatro camisas y dos sombreros. No se encuentra ni un solo libro; únicamente dos caballetes y unos 50 grabados, instrumentos de trabajo que sin duda utilizaba habitualmente.

En el texto del inventario hay una frase de la que parece deducirse que, durante la enfermedad del pintor, se pignoraron objetos de valor. Todo esto permite entrever una situación de pobreza, por no decir de miseria: piénsese en el mobiliario suntuoso, en las colecciones de libros y pinturas, en las joyas que figuran en otros inventarios de aquella misma época—el de Velázquez—, y... huelga todo comentario.

¿Qué deja el artista detrás de sí? De todos los hijos de Zurbarán, fue Paula—según la señora Caturla—la única que sobrevivió a su padre, ya que la hija mayor de su último matrimonio, Micaela Francisca, murió poco antes que él.

¿Entró Paula en un convento? Según una tradición local, parece ser que una cierta «madre Zurbarán» llegó a ser superiora del convento de la Madre de Dios, de Carmona, villa situada no lejos de Sevilla. Se afirma que esta monja legó a las religiosas un retrato de su padre, que la comunidad vendió luego al barón Taylor. Conservado por el duque de Montpensier después de la venta de la Colección de Luis-Felipe, la duquesa donó el cuadro al Ayuntamiento de Sevilla. Esta tradición, cuya autenticidad fue atestiguada por la superiora que regía el convento en 1863, ¿no será más que una pura invención romántica? Y ¿qué fue de Leonor de Tordera, desarraigada y convertida desde aquel momento en una criatura solitaria? ¿Regresó acaso a Sevilla? Nadie ha podido seguir allí su rastro...

Tras haber pasado de «la hermosa aurora al triste ocaso», termina así una carrera singular que, después de un comienzo fulgurante, se va alargando hasta que termina hundiéndose en la bruma. Sólo la imaginación puede suplir la ausencia de una iconografía que no deje lugar a dudas: identificar a Zurbarán con el retrato del joven que figura en la Colección Prats, de Barcelona, es una pura ilusión, menos emocionante, pero no menos arbitraria que la de los que pretenden reconocerlo en el viejo pintor del Prado, de pie, junto al Calvario.

De los demás cuadros presentados como retratos suyos, ninguno resulta convincente. Hace ya tiempo que se ha descartado, como tal, el retrato de un hombre que figura en el Museo de Brunswick, retrato que se ha reproducido con frecuencia, pero que no tiene la menor relación con el estilo de Zurbarán, y, probablemente, ni siquiera es español. No hay ninguna prueba que demuestre que el personaje de grandes mostachos, procedente del convento de Carmona, no sea realmente Zurbarán; lo que sí parece dudoso es que esta imagen, bastante vulgar e inexpresiva, sea un autorretrato. No menos imposible de comprobar es la autenticidad de otra tradición local que parece ser antigua: la que afirma que Zurbarán se representó a sí mismo detrás de la figura de Carlos V, en su cuadro *El triunfo de Santo Tomás*. El aspecto de este hombre joven, con bigote y barba recortada en punta y de mirada viva, responde perfectamente al que se daría al artista, muy poco después de haber cumplido treinta años. Pero ¿qué podemos saber de esto?

El bosquejo a lápiz del Museo del Louvre que lleva la inscripción *Retrato de Zurbarán*, y que procede de la Colección Standish, es, indudablemente, entre todos los «candidatos», el que merece mayor atención. Es el retrato cuya historia es más conocida, puesto que se sigue su rastro desde la Colección del conde del Aguila hasta los comienzos del pasado siglo; conocido en España, fue copiado por Carderera y grabado (a través de esta copia) por Madrazo. Es también el más expresivo y el más humano, con su cabello entrecano, sus ojos claros y su aire de bondad un poco triste.

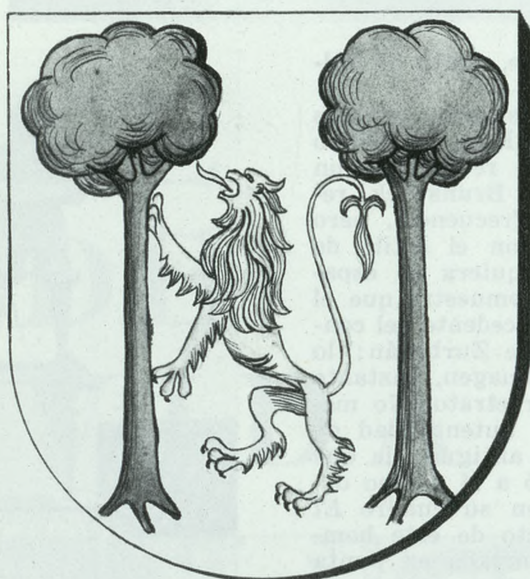
En cuanto a us retrato moral, se vislumbra allí a un hombre sencillo y recto, profundamente creyente, artista concienzudo, trabajador tenaz e incansable y medianamente instruido; hombre de vida retirada y hogareña, tan cariñoso como tímido; en su vida social, hombre bonachón y modesto; medianamente emprendedor y hábil para abrirse camino en la vida, sin extrañarse de los cambios veleidosos de la fortuna, y estoico en la adversidad; de carácter abierto y bastante dúctil a las influencias externas, pero totalmente incapaz de engañar o hacer fullerías, ni de asimilar las elegancias y fórmulas que repugnan a su manera de ser. Una vida un tanto agitada, abundante en alegrías y dolores comunes, y que no se diferencia de la mayor parte de los destinos humanos más que por el contraste de la gloria precoz con los desengaños y pesadumbres de su vejez solitaria.

Bajo apariencias mansamente conformistas, se trasluce claramente una llama inquieta y taciturna, un gran soñador, un poeta infantil. Indudablemente, pertenece más bien a la categoría de los genios precoces. Antes de los cuarenta años de edad había entregado al mundo la obra esencial de su genio; después de Jerez y Guadalupe, ya había dicho casi todo lo que tenía que decir. Ni para el artista ni para el hombre quisiéramos borrar de su historia la soledad de sus últimos años ni esa «coda» de sus obras finales, música de cámara tras la gran sinfonía: última etapa, en la que el pintor viril de los ascetas y de los místicos, convertido en un hombre viejo y cansado, se recoge, vacila y canta antes de sumergirse en las sombras misteriosas de la noche.



Estatua de Zurbarán, erigida en su pueblo natal de Fuente de Cantos.

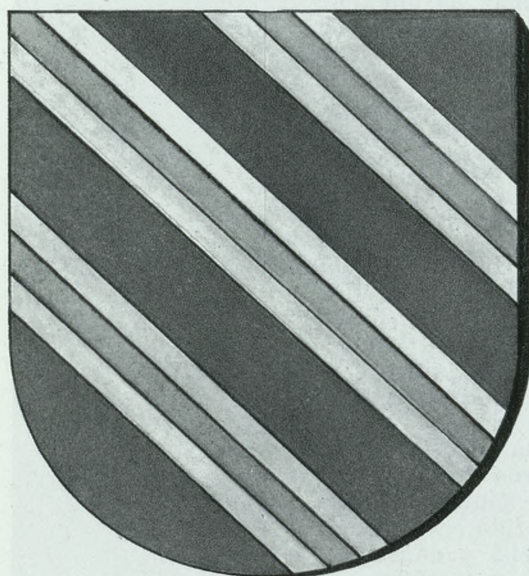
SUS BLASONES



ZURBARAN



SALAZAR



MARQUEZ

En todo árbol genealógico siempre existe un nombre—cabeza de linaje— del que descienden las diversas ramas del mismo, y, aunque en el transcurso de los años nuevos nombres broten con fuerza vigorosa en alguna rama del árbol, constantemente perdura como tronco común un nombre digno de admiración y alabanza. No importan sus ascendientes, porque él es el que da esplendor a su linaje. Andando el tiempo, sus descendientes buscarán afanosamente en archivos pueblerinos una partida de bautismo o de matrimonio, polvorienta y apolillada, que los entronque con quien supo destacarse por su propia valía.

Así, en el archivo parroquial de la villa de Fuente de Cantos, en la provincia de Badajoz, en un viejo librote encuadernado en pergamino, figura una sencilla partida de bautismo que dice, copiada al pie de la letra: «En la villa de Fuente de Cantos, a siete días del mes de noviembre de mil y quinientos noventa y ocho, el señor Diego Martínez Montes, cura de dicha villa, bautizó un hijo de Luis de Zurbarán y de su mujer Isabel Márquez. Fue su padrino Pedro García del Coro, presbítero, y la partera María Domínguez, a los cuales exhortó el parentesco y la obligación que tienen, y se llamó Francisco, y lo firmó Diego Martínez Montes.»

Y nada más se sabe de sus ascendientes. Unos autores dicen que su padre fue un acaudalado mercader; otros, que un labrador de mediano pasar. La realidad es que aún se conservan en Fuente de Cantos—según la obra de los marqueses de Ciadoncha y Campolataro, «piedras armeras de la provincia de Badajoz»—seis casonas con sus escudos nobiliarios, y ninguno de ellos pertenece a los linajes conocidos del inmortal pintor.

Sabido es que los Zurbarán eran oriundos de Vizcaya, pero, como tanto linaje vasco, encerrado en la pobreza económica de sus contadas tierras, buscaron expansión en las nuevas comarcas reconquistadas a los moros. Algunos quedaron conservando su linaje y sus modestas haciendas, de las que dice un refrán castellano: «Hacienda de montaña, dos peras y una castaña.»

Y así, los Zurbarán que quedaron en Vasconia enlazaron con los Leguizamón, y aún puede contemplarse en una casa de la calle de Cuchilleros, en Vitoria, una piedra armera de esta familia, en la que aparece colocado en la primera división de un escudo cuartelado el blasón propio de los Zurbarán que unen a nuevos apellidos enlazados.

A los Zurbarán que bajaron a Castilla perteneció don Bernardo de Zurbarán, nacido en Calahorra en 1535, que probó su nobleza para ingresar en el Colegio Mayor de San Ildefonso.

Por esta misma fecha, otra rama de los Zurbarán debió de llegar hasta Extremadura, y a ella perteneció el ilustre pintor. No debía de ser lejana su ascendencia vasca, ya que Francisco Zurbarán, a lo largo de su vida, posponiendo el apellido materno de Márquez, usó siempre que pudo como segundo apellido el de Salazar, que procedía de su abuelo paterno, acaso el primer Zurbarán que bajó a tierras de Extremadura, ya que sus dos apellidos—Zurbarán y Salazar—son vascos de pura cepa.

Usaron los Zurbarán por armas *escudo de plata, con un león de su color natural, acompañado de dos pinos de sínople (verde), uno a cada lado, y apoyando su mano diestra en uno de ellos.*

Los Salazar de su abuelo paterno, cuyos orígenes conocidos se remontan a la batalla de Clavijo, traen, *en campo de gules (rojo), trece estrellas de oro.*

En realidad, nada importan los emblemas heráldicos del genio pictórico que mejor que nadie supo plasmar en el lienzo los blancos pliegues de los hábitos religiosos, como ya reconocía, en 1715, el pintor Antonio Palomino, en su libro *El Museo Pictórico y escala óptica*, a su compañero, fallecido en 1664, después de haber contraído dos matrimonios, de los que tuvo hijos nacidos en Sevilla y Madrid.

No queremos terminar estos ligeros datos heráldicos sin hacer mención del escudo que por su apellido materno—Márquez—, aunque nunca lo usó Zurbarán, le correspondía por línea femenina: *en campo de azur (azul), tres bandas de oro, cargada cada una de una cotiza de gules (rojo).*

JULIO DE ATIENZA
Barón de Cobos de Belchite

250 FICHAS BIBLIOGRAFICAS

Acquisti dei Musei e Galiierie dello Stato: «Boll. A.», XXXIX, fasc. IV, 1954. Archivo Español de Arte, núm. 112.

Albocacer, Fray A. de: *San Francisco y Zurbarán.* Coleccionismo, 1918.

Alvarez, Fray Arturo: *La reina de las sacristías de España.* Mundo Hispánico, núm. 144; 1960.

Amador de los Ríos, J.: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos.* Sevilla, 1844.

American Art Annual: Volumen XXXVII. The American Federation of Art, 1949.

Amorós, J.: *Bodegones de Zurbarán.* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1927.

Angulo Iñiguez, Diego: *Algunos cuadros en museos franceses.* Archivo Español de Arte, núm. 108.

Angulo Iñiguez, D.: *Cinco nuevos cuadros de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1944.

Angulo Iñiguez, D.: *El apostolado de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1945.

Angulo Iñiguez, D.: *El apostolado zurbaranesco de Santo Domingo de Guatemala.* Archivo Español de Arte, 1949.

Angulo Iñiguez, D.: *Francisco de Zurbarán. Mártires Mercedarios. San Carlos Borromeo.* Archivo Español de Arte, 1941.

Angulo Iñiguez, D.: *Historia del Arte Hispanoamericano.*

Angulo Iñiguez, D.: *La Academia de Bellas Artes de México y sus pinturas españolas.* Sevilla, 1935.

Angulo Iñiguez, D.: *«La Encarnación» de Mohedano.* Archivo Español de Arte, 1944.

Angulo Iñiguez, D.: *Miscelánea de pintura seiscientista.* Archivo Español de Arte, 1931.

Angulo Iñiguez, D.: *Tres nuevos mártires mercedarios del taller de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1947.

Angulo Iñiguez, D.: *Una variante del «Agnus Dei» del Museo de San Diego* (Estados Unidos). Archivo Español de Arte, 1950.

Anne Werrheimer: *Exposition organisée par «La nature morte et son inspiration».* Galerie André Weil, 1960.

Baxandall, David: *A Purísima by Zurbarán.* Scottish Art Review, núm. 4; 1956.

Blaze, Henri: *La Galerie espagnole au Louvre.* Deux Mondes, 1837.

Bravo, Antonio y Aniceto: *Catálogo de cuadros de estos anticuarios,* 1837. (Inédito.)

Calvert, Albert F.: *C. Gasquoine Hartley.* The Prado. Londres.

Calzada, A. M., y Santa Marina, L.: *Estampas de Zurbarán.* Barcelona, 1929.

Camón Aznar: J.: *Descartes y el tenebrismo.* A B C.

Carderera, Valentín: *Francisco de Zurbarán.* Semanario Pintoresco Español, 5 de noviembre de 1848.

Carducho, V.: *Diálogos de la pintura.* Madrid, 1633.

Cascales Muñoz, José: *Zurbarán y la exposición de sus cuadros.* España moderna, 1905.

Cascales Muñoz, J.: *Francisco de Zurbarán.* Madrid, 1911.

Catálogo *arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla,* tomo III. Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación de Sevilla.

Catálogo *de la Exposición Franciscana.* Sociedad Española de Amigos del Arte. Madrid, 1927.

Catálogo-*Guía de la Exposición Mariana.* Sevilla, 1929.

Caturla, María Luisa: *A Retable by Zurbarán.* Burlington Magazine, 1952, número XCIV.

Caturla, María Luisa: *Bodas y obras juveniles de Zurbarán.* Anejos del Boletín de la Universidad de Granada. Granada, 1948.

Caturla, María Luisa: *Conjunto de Zurbarán en Zafra.* A B C, 20 de abril de 1948.

Caturla, María Luisa: *Don Juan de Zurbarán.* Boletín de la Real Academia de la Historia, CXLI, 1957.

Caturla, María Luisa: *Lecture.* A B C, abril de 1950.

Caturla, María Luisa: *New Facts on Zurbarán.* Burlington Magazine, 1945.

Caturla, María Luisa: *Noticias sobre la familia de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1948, núm. 82.

Caturla, María Luisa: *Ternura y primor de Zurbarán.* Rev. Goya, 1959.

Caturla, María Luisa: *Velázquez y Zurbarán.* Varia Velazqueña, 1960.

Caturla, María Luisa: *Zurbarán en el Salón de Reinos.* Archivo Español de Arte, 1945, núm. 71.

Caturla, María Luisa: *Zurbarán exporta a Buenos Aires.* Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, núm. 4; 1951.

Caturla, María Luisa: *Zurbarán en Llerena.* Archivo Español de Arte, 1947, número 80.

Caturla, María Luisa: *Zurbarán.* Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953. Madrid, 1953.

Cavestany, J.: *Floreros y bodegones en la pintura española.* Madrid, 1936.

Cavestany, J., marqués de Moret: *Catálogo de la Exposición de Flores y Bodegones.* Madrid, 1936.

Cavestany, J.: *Tres bodegones firmados, inéditos.* Archivo Español de Arte, número 50.

Ceán Bermúdez, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España.* Madrid, 1800.

Cesena, Amadeo: *Francisco Zurbarán.* El Artista, 1839.

Christies's Louis Philippe: *Collection Catalogue,* 1853. Londres.

Coindet, John: *Histoire de la peinture en Italy.* París, 1856.

Creighton, Gilbert: *The Cleveland Zurbarán.* Arts, 1961.

Cruzada Villamil, G.: *Revista de Europa,* 1874.

Demerson, G.: *A propos du « Saint François d'Assise » de Zurbarán au Musée de Beaux Arts de Lyon.* B. M. L., 1953.

Destefano, José R.: *Zurbarán, pintor de la devoción monacal.* B. S. E. A. A., 1949.

Domínguez Ortiz, Antonio: *Orto y ocaso de Sevilla.* Sevilla, 1946.

Exposición *Homenaje en el III Centenario de la muerte de Velázquez.* Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla.

Fita, R. P. Fidel: *La visión del B. Alonso Rodríguez, pintada por Francisco de Zurbarán.* Boletín de la Real Academia de la Historia, 1917.

Ford, R.: *Sale of Louis Philippe and Standish Spanish Pictures, Atheneum.* Londres, May 14, 21, 28, June 4-11, 18, 1853.

Friedlander, Max J.: *El arte y sus secretos.* Editorial Juventud. Barcelona, 1949.

Fry, Roger: *Still Life Painting by Zurbarán.* Burlington Magazine, 1933.

Garas, C.: *Un nouveau tableau de Zurbarán au Musée Hongrois des Beaux Arts.*







Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. Septiembre, 1949.

GARÍN DE TARANCO: *Catálogo Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos.* Valencia, 1955.

GAUTIER, T.: *Oeuvres.* París, 1890.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Historia y Guía de los Museos de España.* Madrid, 1955.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *La pintura española fuera de España.* Madrid, 1958.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Zurbarán.* Barcelona, 1948.

GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Zurbarán en Guadalupe.* Barcelona, 1951.

GESTOSO PÉREZ, J.: *Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla.* Madrid, 1912.

GESTOSO PÉREZ, J.: *Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrada en Sevilla en abril de 1910.* Madrid.

GESTOSO PÉREZ, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla.* 1900.

GHILAROV, S. A.: *Juan de Zurbarán.* Burlington Magazine, 1938.

GÓMEZ CASTILLO, A.: *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.* Madrid, 1950.

GÓMEZ IMAZ, M.: *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla el año 1810.* Sevilla, 1917.

GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios de Sevilla.* Sevilla, 1844.

GUDIOL RICART, JOSÉ: *Exposición de pintura española en el Museo Nacional de Estocolmo.* Rev. Goya, núm. 36; 1960.

GUDIOL, J.: *Spanish Painting.* Toledo, Ohio, 1941.

GUINARD, P., y BATICLE, J.: *Histoire de la Peinture Espagnole.* París, 1950.

GUINARD, P.: *Los conjuntos dispersos o desaparecidos de Zurbarán.* Anotaciones a Ceán Bermúdez. Archivo Español de Arte, 1946.

GUINARD, PAUL: *Zurbarán.* París, 1960.

GUINARD, PAUL: *Réflexions sur Zurbarán.* Cahiers de Belgique, 1931, IV, pp. 255-66.

GUINARD, PAUL: *Zurbarán et la « decouverte» de la peinture espagnole en France sous Louis Philippe.* Hommage à Ernest Martinenche. París, 1939.

GUINARD, PAUL: *Zurbarán, le tenebrisme et la tradition espagnole.* Cahiers de Bordeaux, 1955.

HARRIS, E.: *Spanish Painting.* Londres, 1938.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Los Zurbaranes de Marchena.* Archivo Español de Arte, número 101.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Universidad de Sevilla.* Laboratorio de Arte. Documentos para la historia del arte en Andalucía. Sevilla, 1927-30.

HORNEDO, P. FERNANDO DE: *La pintura de la Inmaculada en Sevilla.* «M. C.», XX; 1953.

JAMESON, A.: *Legends of Monastic Orders.* Londres, 1891.

JUSTI, K.: *Das Leben des heiligen Bonaventura gemalt von Herrera dem Alteren und Zurbarán.* Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1883.

JUSTI, K.: *Zurbarán und kein Ende.* Zeitschrift für bildende Kunst, 1911.

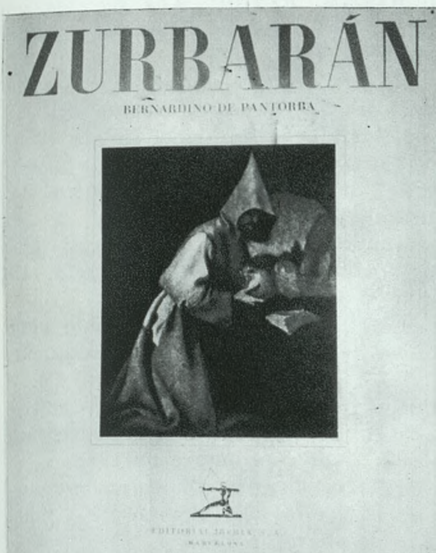
KEHRER, H.: *Francisco de Zurbarán.* Munich, 1918.

KEHRER, H.: *Spanische Kunst.* Munich, 1926.

KLEINSCHMIDT, FATHER B.: *Das Leben des Hl. Buenaventura in einem Gemäldezyklus von Fr. Herrera und Fr. Zurbarán.* Archivium Historicum Franciscanum, 1926.

LAFONT, P.: *Ribera et Zurbarán.* París, 1909.



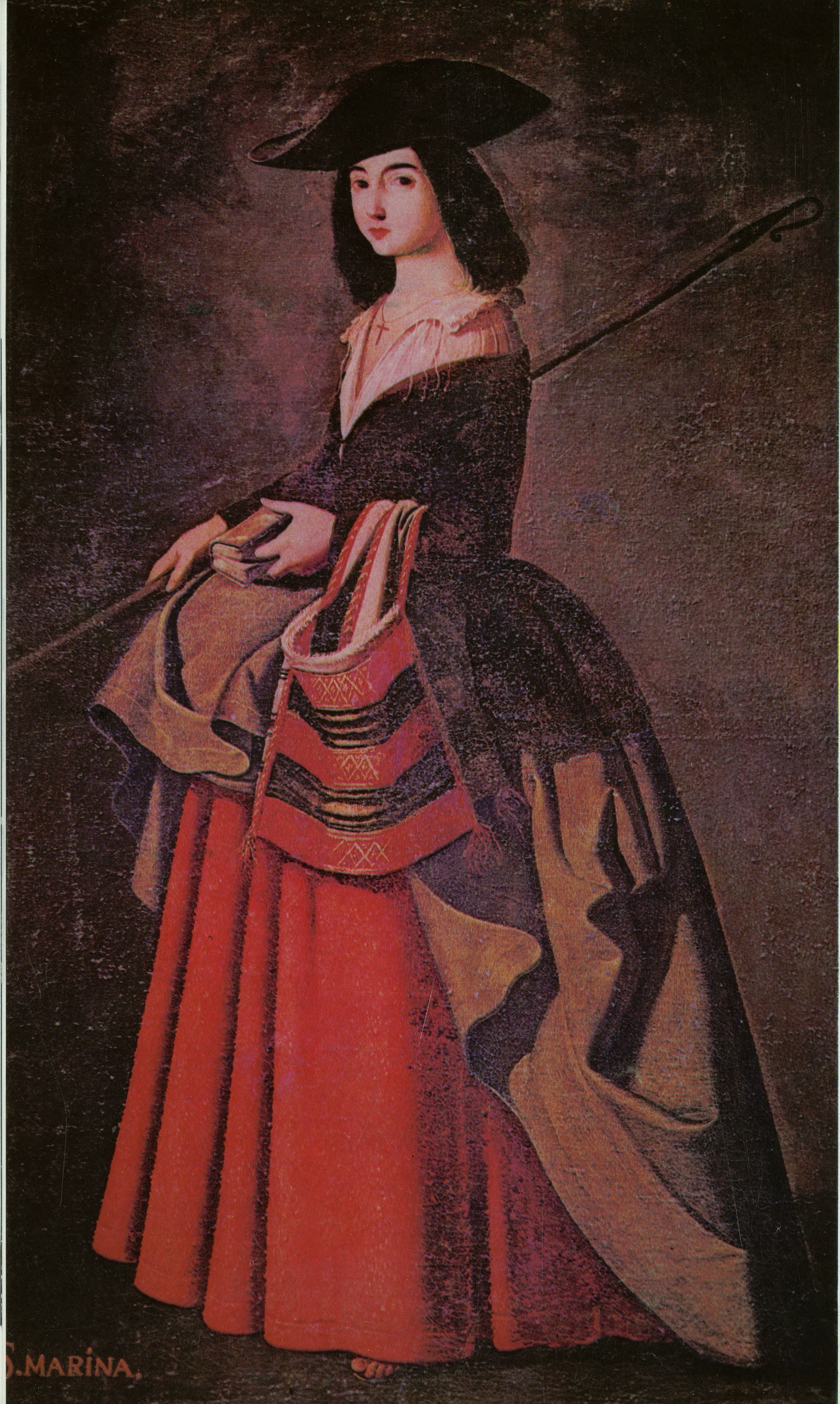


LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española.* Madrid, 1946.
LAFUENTE FERRARI, E.: *El realismo en la pintura del siglo XVII.* Historia de Arte Labor. Barcelona, 1934.
LAFUENTE FERRARI, E.: *La peinture de bodegones en Espagne.* Gazette des Beaux-Arts, 1935.
LEEPA, A.: *The Challenge of Modern Art.* Nueva York, 1949.
LEFORT, PAUL: *Zurbarán.* Gazette des Beaux-Arts, 1892.
LOGA, V. VON: *Die Malerei in Spanien.* Berlín, 1923.
LOGENDIO, A.: *Zurbarán.* Barcelona, 1956.
LONGHI, R., y MAYER, A. L.: *The Old Spanish Masters from the Contini-Bonacossi Collection.* Roma, 1930.
LONGHI, R.: *Zurbarán.* Vita Artistica, 1927.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Retablos y esculturas de traza sevillana.* Sevilla, 1928.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla.* Sevilla, 1928.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés.* Sevilla, 1929.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán.* Sevilla, 1932.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Correspondance.*
LOUIS PHILIPPE COLLECTION: *Notice des tableaux de la Galerie Espagnole exposée dans les salles du... Louvre.* París, 1938.
LOUIS PHILIPPE COLLECTION: *Sale Catalogue, at Christie's.* Londres, 1853.
LOZOYA, MARQUÉS DE: *Cuadros españoles en Roma. El retrato de Pallas Graziani en la Colección Castiella.* Rev. Goya, número 6; 1955.
LOZOYA, MARQUÉS DE: *El retablo zurbaranesco de la «Madona delle Grazie» en San Giovanni Rotondo.* Archivo Español de Arte, 1955.
LOZOYA, MARQUÉS DE: *Historia del Arte Hispánico.* Barcelona, 1931-1949.
LOZOYA, MARQUÉS DE: *Zurbarán en el Perú.* Archivo Español de Arte, 1943.
MACLAREN, N.: *National Gallery Catalogues.* The Spanish School. Londres, 1952.
MADRAZO, PEDRO: *Catálogo del Museo del Prado.* Madrid, 1920.
MALITSKAYA, K. M.: *The Spanish Painting of XVI-XVII Centuries.* Moscú, 1947.
MALITSKAYA, K. M.: *Zurbarán in the Moscow Museum of Fine Arts.* Burlington Magazine, 1930.
MANZANO, GARIAS A.: *Aportación a la biografía de Zurbarán.* Revista de Extremadura. Badajoz, 1947.
MARTÍNEZ BARBEITO, CARMEN: *Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña,* 1957.
MATROD, H.: *Deux tableaux espagnols au Musée du Louvre.* Chronique des Arts, 1922.
MATUTE, J.: *Adiciones y correcciones al tomo IX del viaje a España de Antonio Ponz.* Archivo Hispalense. Sevilla, 1886.
MAUGHAM, W. SOMERSET: *Zurbarán.* The Cornhill Magazine, 1950.
MAYER, A. L.: *Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando.* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1936.
MAYER, A. L.: *Die Sevillaner Malerschule.* Leipzig, 1911.
MAYER, A. L.: *Historia de la pintura española.* Barcelona, 1942.
MAYER, A. L.: *La pintura española.* Barcelona, 1926.
MAYER, A. L.: *Some Unknown Works by Zurbarán.* Apollo, 1928.
MAYER, A. L.: *Still Lifes by Zurbarán and Van der Hamen.* Burlington Magazine, 1927.
MAYER, A. L.: *«The Education of the Virgin», by Zurbarán.* Burlington Magazine, 1924.
MAYER, A. L.: *Unbekannte Werke Zurbaráns.* Zeitschrift für bildende Kunst, 1927.
MAYER, A. L.: *Zurbarán in América.* Arts and Decoration, 1916.
MIER, E. DE: *Francisco de Zurbarán.* El Arte en España, 1863.
MILICUA, JOSÉ: *«El Crucifijo de San Pablo», de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1953.
MILICUA, JOSÉ: *Observatorio de Angeles. Los Angeles de «La Perla», de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1958.
MOLINA, VICTORIO: *Dos cuadros de la sala de Zurbarán.* Boletín del Museo de Bellas Artes. Cádiz, 1922.
MONTIEL, ISIDORO: *Un zurbarán desconocido comprado en Milwaukee.* A B C.
MONTOTO, S.: *Zurbarán: nuevos documentos para ilustrar su biografía.* Arte Español. Sevilla, 1922.
MORANCCHINI, GENEVIEVE: *Un chef d'oeuvre de l'école de Sevilla, probablement de Zurbarán, conservé dans l'église de Campana.* Études Corses, 1957.
MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGU: *Apostolado de Zurbarán.* Lisboa, 1945.
ONA IRIBARREN, G.: *Ciento sesenta y cinco firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones.* Madrid, 1944.
OROZCO DÍAZ, E.: *Un zurbarán desconocido.* Cuadernos de Arte de la Facultad de Letras. Granada, 1937.
OROZCO DÍAZ, E.: *Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán.* Arte Español, 1942.
PACHECO, FRANCISCO: *El arte de la pintura.* Sevilla, 1649.
PALOMINO, ANTONIO: *Museo pictórico y escala óptica.* Madrid, 1724.
PANTORBA, BERNARDINO DE: *Francisco de Zurbarán.* Barcelona, 1946.
PEMÁN, CÉSAR: *El linaje vasco de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, 1949.
PEMÁN, CÉSAR: *Identificación de un zurbarán perdido.* Archivo Español de Arte, núm. 120.
PEMÁN, CÉSAR: *Juan de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, núm. 123.
PEMÁN, CÉSAR: *La exposición de Zurbarán en Granada.* Archivo Español de Arte, 1954.
PEMÁN, CÉSAR: *La nueva sala de Zurbarán.* Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz. núm. 5; 1922.
PEMÁN, CÉSAR: *La reconstrucción del retablo de la Cartuja de Jerez de la Frontera.* Archivo Español de Arte, 1950.
PEMÁN, CÉSAR: *La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas.* Archivo Español de Arte, 1948.
PEMÁN, CÉSAR: *Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz.* Catálogo de las pinturas. Cádiz, 1952.
PEMÁN, CÉSAR: *Nuevas pinturas de Zurbarán en Inglaterra.* Archivo Español de Arte, 1949.
PEMÁN, CÉSAR: *Nuevos antecedentes grabados de cuadros zurbaranescos.* Archivo Español de Arte, núm. 116.
PEMÁN, CÉSAR: *Zurbarán y el arte zurbaranesco en colecciones gaditanas.* Archivo Español de Arte, 1946.
PEMÁN, CÉSAR: *Zurbaranistas gaditanos en Guadalupe.* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1951.
PERERA, A.: *Algunos cuadros poco conocidos: «Castro Urdiales», «Santa María», «El Cristo de la Agonía».* Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1949.
PHILIPPE, JULLIAN, y MORA, EDITH: *Le siècle est à la mode du Caravagge à Zurbarán.* Les Nouvelles Littéraires. París, 1959.
PLA CARGOL, JOAQUÍN: *Ribera y Zurbarán.* Génova, 1939.
POLAND, R., y ANDREWS, J. G.: *The fine arts Gallery. A Catalogue of European Painting.* San Diego, California, 1947.
POLENTINOS, CONDE DE: *El convento de San Hermenegildo de Madrid.* Boletín de la Sociedad de Excursiones, 1933.
POMPEY, FRANCISCO: *Francisco de Zurbarán.* Barcelona, 1948.
PONZ, ANTONIO: *Correspondencia con el conde de Aguila.* Archivo Español de Arte, núm. 14; 1929.
PONZ, ANTONIO: *Viaje de España.* Madrid, 1777.
POST, CH. R.: *A History of Spanish Painting.* Cambridge, 1935.
QUINTERO, P.: *La Anunciación, cuadro de Zurbarán.* Boletín Museo Bellas Artes de Cádiz, 1925.
RACZYNSKI COUNT, A.: *Les Arts en Portugal.* París, 1846.
ROBINSON, F. W.: *Notes on a Painting by Zurbarán.* Bulletin of the Museum of Cincinnati, 1936.
RODA, DAMIÁN: *Museo de Bellas Artes de Bilbao.* Bilbao, 1947.
RODRÍGUEZ CÓRDOBA, M.: *Zurbarán.* Barcelona, 1943.
RODRÍGUEZ DE RIVAS, MARIANO: *Autógrafos de artistas españoles.* Revista Española de Arte, 1932.
ROMERO DE TORRES, E.: *Los zurbaranes del Museo de Cádiz.* Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Cádiz, 1908-1909.
RIBERA, ZURBARÁN, MURILLO. *Ocho obras maestras en el Museo del Prado.* Vitoria, 1958.
SALAMANCA, MARQUÉS DE: *Sale Catalogue. Hôtel Drouet.* París, 1867-1875.
SALAS, XAVIER DE: *Un cuadro de Zurbarán.* Archivo Español de Arte, núm. 108.
SALAS, XAVIER DE: *El tiempo de Luis XIV.* Revista Goya, núm. 25.
SALAS, XAVIER DE: *Cartas y notas de Richard Ford sobre pinturas españolas y coleccionistas.* Archivo Español de Arte, núm. 91.
SALTILLO, MARQUÉS DE: *Un retrato del Museo del Emperador Federico de Berlín, por Zurbarán.* Investigación y Progreso, 1928.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Ca-*

tálogo del Museo del Prado. Madrid, 1949.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Cuatro jícaras más y un molinillo*. Correo Erudito, 1940.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Dos bodegones españoles*. Archivo Español de Arte, núm. 52.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *El retrato de un hijo ilegítimo de Felipe IV, pintado por Zurbarán*. Archivo Español de Arte, 1928.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1923-1941.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *La sensibilidad de Zurbarán*. Anejos del Boletín de la Universidad de Granada. Granada, 1944.
SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Nacimiento e infancia de Cristo. Los grandes temas del arte cristiano*. Madrid, 1948.
SANCHO CORBACHO, A.: *Francisco Pacheco, tratadista de arte*. A. Hispalense. Sevilla, 1955.
SAN JOSÉ DE SERRA, MARQUÉS DE, y HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*. Sevilla, 1934.
SAN JOSÉ DE SERRA, MARQUÉS DE: *Los cuadros del Monasterio de las Cuevas*. Archivo Hispalense, 1950.
SANTOS, R. DOS: *El apostolado de Zurbarán, en Lisboa*. Archivo Español de Arte, 1945.
SANTOS, R. DOS: *Zurbarán en Portugal*. Boletín da Academia Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1945.
SCHENONE, H.: *Pinturas zurbaranescas en Sucre (Bolivia)*. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1951.
SEBASTIÁN BANDARÁN, JOSÉ: *La nueva sala de Zurbarán en el Museo de Sevilla*. Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1935.
SEBASTIÁN BANDARÁN, JOSÉ: *Un zurbarán desconocido*. Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, 1921.
SEBASTIÁN BANDARÁN, JOSÉ: *Una Inmaculada de Zurbarán*. Archivo Histórico, números 64-65; 1954.
SECKEL, H. P. G.: *Francisco de Zurbarán as a Painter of Still Life*. Gazette des Beaux-Arts, 1946.
SENTENACH Y CABAÑAS, N.: *Francisco de Zurbarán, pintor del rey*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1909.
SENTENACH Y CABAÑAS, N.: *The Painters of the School of Seville*. Londres.
SEWELL, BRIAM: *Zurbarán and Leonardo*. B. Mag., núm. 655; 1957.
SORIA MARTÍN, S.: *A Zurbarán for San Diego*. Art Quarterly. Winter, 1947.
SORIA MARTÍN, S.: *Francisco de Zurbarán. A study of his style*. Gazette des Beaux-Arts, enero y marzo de 1944.
SORIA MARTÍN, S.: *German Prints as Sources for Zurbarán*. Art Bulletin, 1949.
SORIA MARTÍN, S.: *Francisco de Zurbarán. His Life and Works*. Ph. D. Thesis. Harvard University, 1949.
SORIA MARTÍN, S.: *Sobre una Anunciación de Zurbarán*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1948.
SORIA MARTÍN, S.: *Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain*. Art. Bulletin, 1948.
SORIA MARTÍN, S.: *The Paintings of Zurbarán*. Londres, 1955.
SORIA MARTÍN, S.: *Two early paintings by Zurbarán*. Art Quarterly. Autumn, 1951.
SORIA MARTÍN, S.: *Zurbarán, Right and Wrong*. Art in America, 1944.
SORIA MARTÍN, S.: *Zurbarán's Altar of Saint Peter*. Art Bulletin, 1951.
SOULT COLLECTION: *Sale Catalogue*. París, 19-22 de mayo de 1852.
STANDISH COLLECTION: *Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la Collection Standish*. París, 1842.
STANDISH COLLECTION: *Sale Catalogue, at Christie's*. Londres, 27-28 de mayo de 1853.
TASSARA Y GONZÁLEZ: *Apuntes para la historia de la revolución de 1868: noticias de los templos y conventos derribados*. Sevilla, 1919.
THORE: *Zurbarán*. El Artista, 1935.
TORMO, ELÍAS: *El despojo de los Zurbaranes de Cádiz. El viaje de Taylor y la efímera galería española del Louvre*. Cultura Española, 1909.
TORMO, ELÍAS: El monasterio de Guadalu*pe y los cuadros de Zurbarán*. Madrid, 1905.
TORMO, ELÍAS: *Five articles on Zurbarán*. Epoca, 1905.
TORMO, ELÍAS: *Un resumen de Zurbarán*. Enciclopedia Italiana, 1937.
TORMO, ELÍAS: *Un Zurbarán: El Cristo de Motrico*. Cultura Española, 1906.
TORMO, ELÍAS: *Velázquez, el Salón de los Reinos del Buen Retiro y el poeta del palacio y del pintor*. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1911-1912.
TORMO, ELÍAS: *Zurbarán en la enciclopedia italiana*. Boletín de la Sociedad Excursionista, 1941.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Algo más sobre el algodonado de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Algo sobre ciertos pintores que rodearon a Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Del parecido entre Pacheco y Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 18 de noviembre de 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *El primitivismo de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 12 de abril de 1959.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *El tema de la crucifixión en la escuela sevillana*. El Correo de Andalucía.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *El tema de «La Santa Faz», de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 3 de diciembre de 1958.
TORRES MARTÍN RAMÓN: *El zurbaranismo en Sebastián del Llano y Valdés*. El Correo de Andalucía, 13 de agosto de 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Influencia de Ribera en Zurbarán y la escuela sevillana*. El Correo de Andalucía, 1 de agosto de 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *La Inmaculada en la obra de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 18 de diciembre de 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *La juventud de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 1959.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *La relación ingenua de Sánchez-Cortán con Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 1959.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Los bocetos de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 28 de noviembre de 1959.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Los crucificados de Zurbarán del Museo de Sevilla*. El Correo de Andalucía, 11 de enero de 1959.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Los retratos de Velázquez*. El Correo de Andalucía, 17 de junio de 1960.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Paul Guinard y Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 19 de junio de 1960.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Prólogo a la vida de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 1959.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *San Francisco en la obra de Zurbarán*. El Correo de Andalucía, 3 de septiembre de 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Zurbaranes aparecidos en Sevilla*. El Correo de Andalucía, 28 de enero de 1958.
TORRES MARTÍN, RAMÓN: *Zurbarán, el pintor gótico del siglo XVII*. Sevilla, 1963.
TRAPIER, E. DU G.: *Catalogue of Paintings (sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries)*. Hispanic Society of America. Nueva York, 1929.
VILLACAMPA, FR. CARLOS: *Afinidades entre los cuadros de la Cartuja jerezana y los del Monasterio de Guadalupe*. Boletín del Museo de Bellas Artes. Cádiz, 1930.
VINIEGRA, S.: *Catálogo oficial ilustrado de la exposición de obras de Francisco de Zurbarán*. Madrid, 1905.
VIÑAZA, COUNT: *Adiciones al diccionario de Ceán Bermúdez*. Madrid, 1894.
VOLLMER, H.: *Zurbarán*. Thieme. Becker. Allgemeines Künstlerleixikon, 1947.
VOSSLER, KARL: *Die Poesie der Einsamkeit in Spanien*. Munich, 1941.
WEHLE, H. B.: *The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Italian. Spanish and Byzantine Painting*. Nueva York, 1940.
WHITE, J.: *Developments in Renaissance Perspective*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 1949.
ZERVOS, CH.: *Revisions: Francisco Zurbarán*. Cahiers d'Art, 1927.







SANTA MARINA.
Museo de Bellas Artes.
Sevilla.
(Fotocolor de Manso).